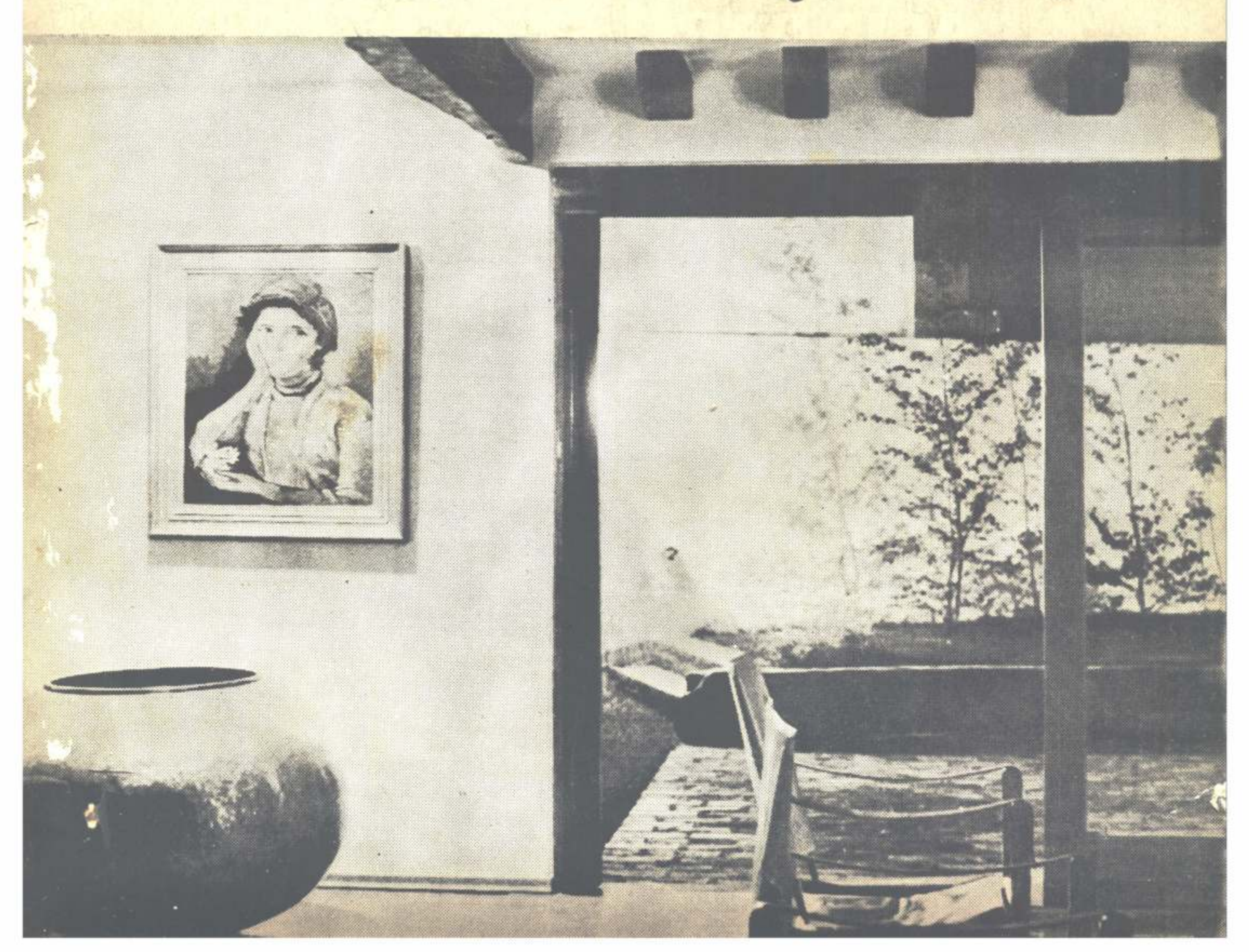
vivienda de arquitectos en Córdoba / arquitectura "in" / las corrientes de la arquitectura contemporánea / el poblado y la iglesia de Purmamarca / diseño: la labor de SIX – concurso del C. I. D. I.

413

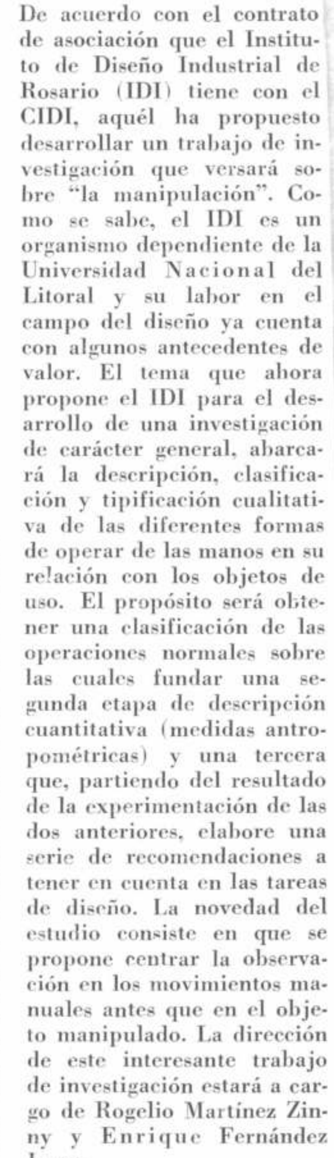
abril 1964

NUESTRA ARQUITECTURA



diseño/noticias

La posibilidad de que Buenos Aires cuente, como otras grandes ciudades del mundo, con un museo de diseño industrial, tiende a convertirse en realidad en un corto plazo. En este sentido, la Dirección Nacional de Cultura y el CIDI vienen teniendo contactos con el objeto de realizar la idea de crear un museo de diseño y, en especial, de diseño industrial. Este objetivo está por lograrse y los próximos meses pueden resultar decisivos. El museo estaría ubicado en un inmueble que, aunque tradicional, se adaptaría para el caso. La dotación básica del museo estaría constituída por las piezas donadas al CIDI en ocasión de la primera exposición de diseño industrial realizada el año pasado en el teatro San Martín. La colección se vería aumentada por las piezas que, en su oportunidad, donó el embajador de Suecia en nuestro país, Carl H. de Borgenstierna, y por algunas piezas que hoy se encuentran en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Por otra parte, recurriendo a otros museos de este tipo, se espera contar con algunas piezas ya clásicas del buen diseño. La idea de la creación de este museo fue sustentada por el CIDI en los propósitos que llevaron a su creación. Dado que la Comisión de Cultura está empeñada en un propósito similar, el CIDI se encuentra colaborando estrechamente con ella para lograr ese objetivo común que dotará a Buenos Aires de un nuevo y eficaz medio de comunicación cultural.



Trabajo de investigación en IDI

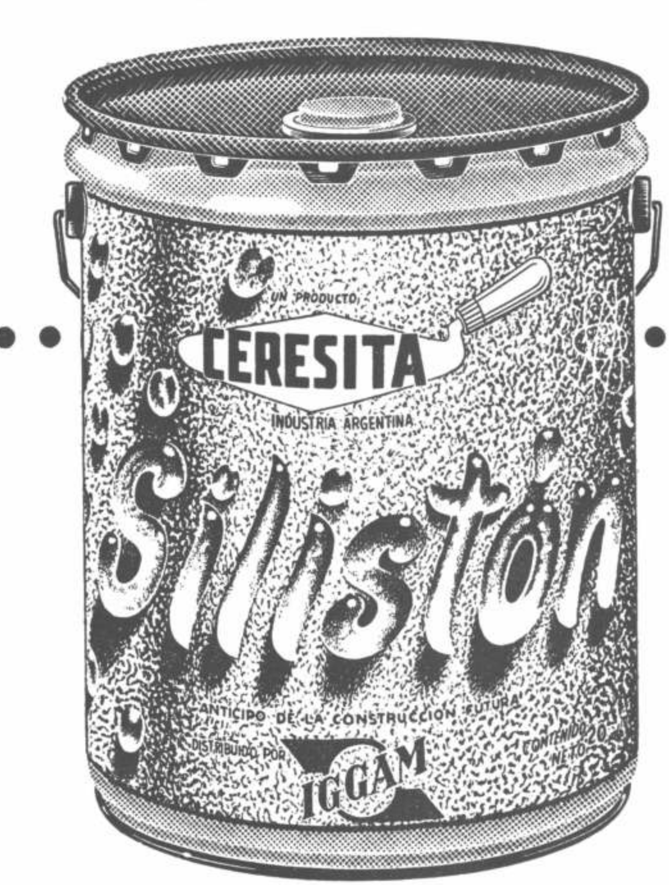
De acuerdo con el contrato de asociación que el Instituto de Diseño Industrial de Rosario (IDI) tiene con el CIDI, aquél ha propuesto desarrollar un trabajo de investigación que versará sobre "la manipulación". Como se sabe, el IDI es un organismo dependiente de la Universidad Nacional del Litoral y su labor en el campo del diseño ya cuenta con algunos antecedentes de valor. El tema que ahora propone el IDI para el desarrollo de una investigación de carácter general, abarcará la descripción, clasificación y tipificación cualitativa de las diferentes formas de operar de las manos en su relación con los objetos de uso. El propósito será obtener una clasificación de las operaciones normales sobre las cuales fundar una segunda etapa de descripción cuantitativa (medidas antropométricas) y una tercera que, partiendo del resultado de la experimentación de las dos anteriores, elabore una serie de recomendaciones a tener en cuenta en las tareas de diseño. La novedad del estudio consiste en que se propone centrar la observación en los movimientos manuales antes que en el objeto manipulado. La dirección de este interesante trabajo de investigación estará a cargo de Rogelio Martínez Zinny y Enrique Fernández Ivern.

Diapositivas de la Primera Exposición Internacional de Diseño Industrial

Se encuentran en venta en la Secretaría del CIDI (Libertad 1235) series de doce diapositivas que muestran objetos de buen diseño y aspectos de conjunto de la primera exposición de diseño industrial que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en mayo de 1963. El precio de cada serie es de quinientos pesos para estudiantes de arquitectura e ingeniería y del Consejo Nacional de Educación Técnica así como también para instituciones de enseñanza. Para el público, en general, el precio es de setecientos pesos.

PARA PROTEGER SU VIVIENDA CONTRA LA HUMEDAD...

MAS SEGURO!

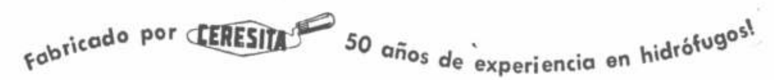






- Impermeabiliza sin tapar los poros.
- Cierre inviolable.
- Vertedero especial.
- Tambor recuperable, muy práctico.

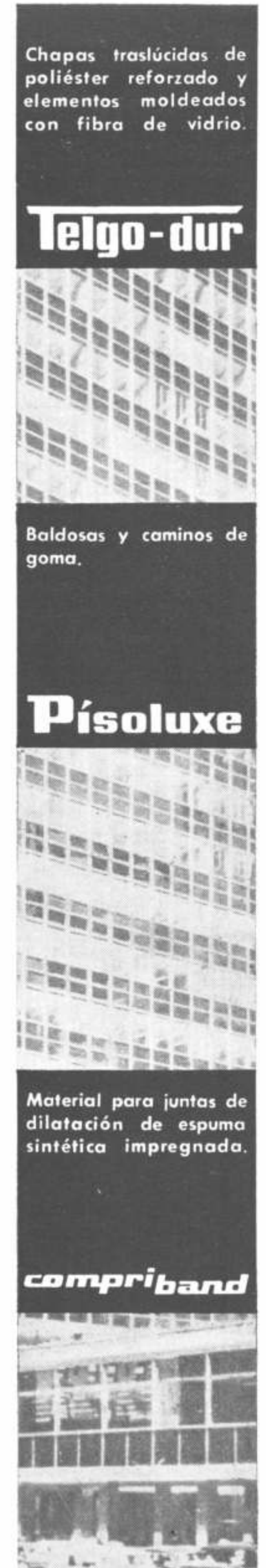
(Es tan bueno que ya tratan de imitarlo!)

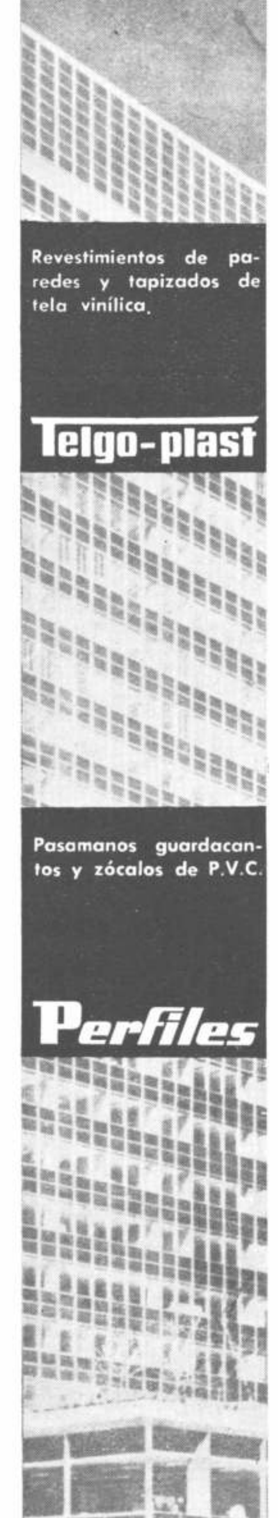


Distríbuido por: **IGGAM S.A.I.**, Defensa 1220, 34-5531
Sucursales y Representantes en todo el país.







elementos modernos para la construcción

Los materiales plásticos ocupan, día a día en mayor grado, un lugar preponderante en la solución de problemas constructivos. HULYTEGO S. A., a causa de este hecho real, ha creado la Sección COTELGO a fin de contribuir a mejores y más racionales soluciones técnicos-arquitectónicas. En consecuencia, COTELGO eleva a consideración de los señores profesionales, su línea de ELEMENTOS MODERNOS PARA LA CONSTRUCCION.

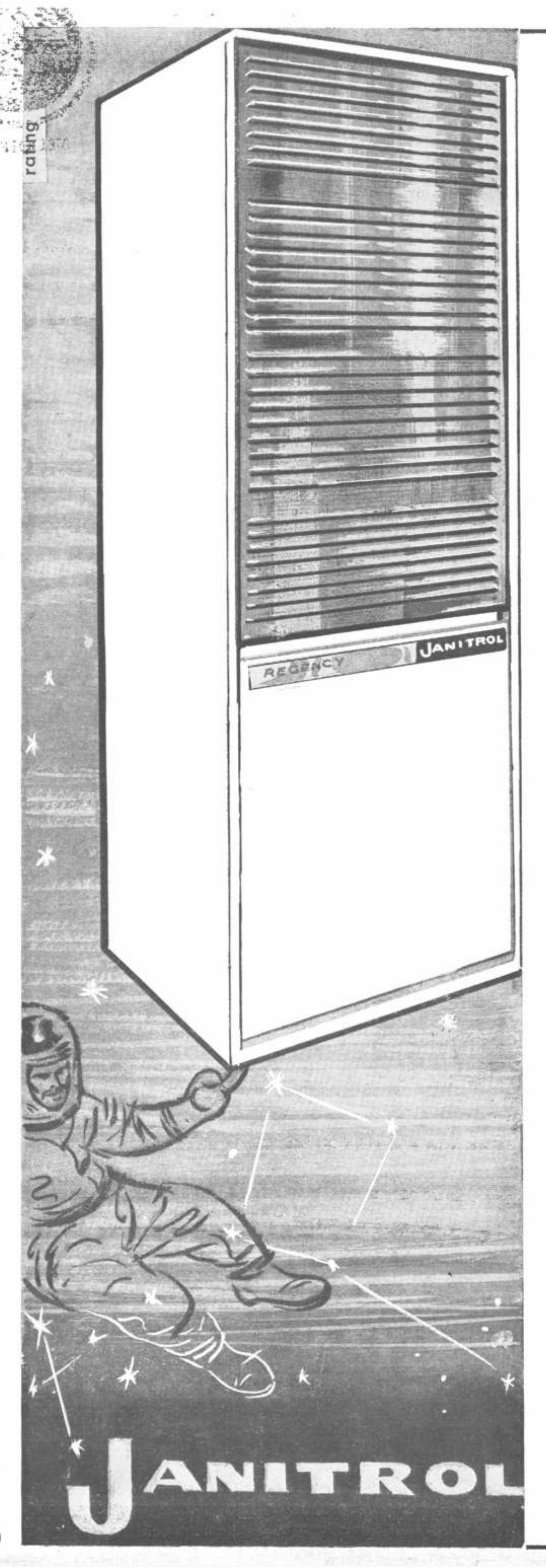


SECCION DE HULYTEGO S. A.

HULYTEGO S.A.

TELGO

SAN MARTIN 570
T. E. 32 - 1805
BUENOS AIRES


rating
REGENCY
JANITROL
JANITROL



abril 1964

413

Nuestra arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpora, s. r. l. —capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 778.757. Su primer número apareció en agosto de 1929 y fue su fundador Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, y Mauricio Repossini. Colaboradores permanentes: Juan Angel Casasco, Rafael Iglesia, Hernán Alvarez Forn y Federico Ortiz.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 95 pesos; suscripción anual, 950 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 10 dólares. En otros países: 16 dólares.

Dirección y administración en Sarmiento 643, Buenos Aires, teléfonos 45-1793 y 45-2575. Distribución en la ciudad de Buenos Aires, Arturo Apicella, Chile 527.

La dirección no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

nuestra arquitectura

en el próximo número

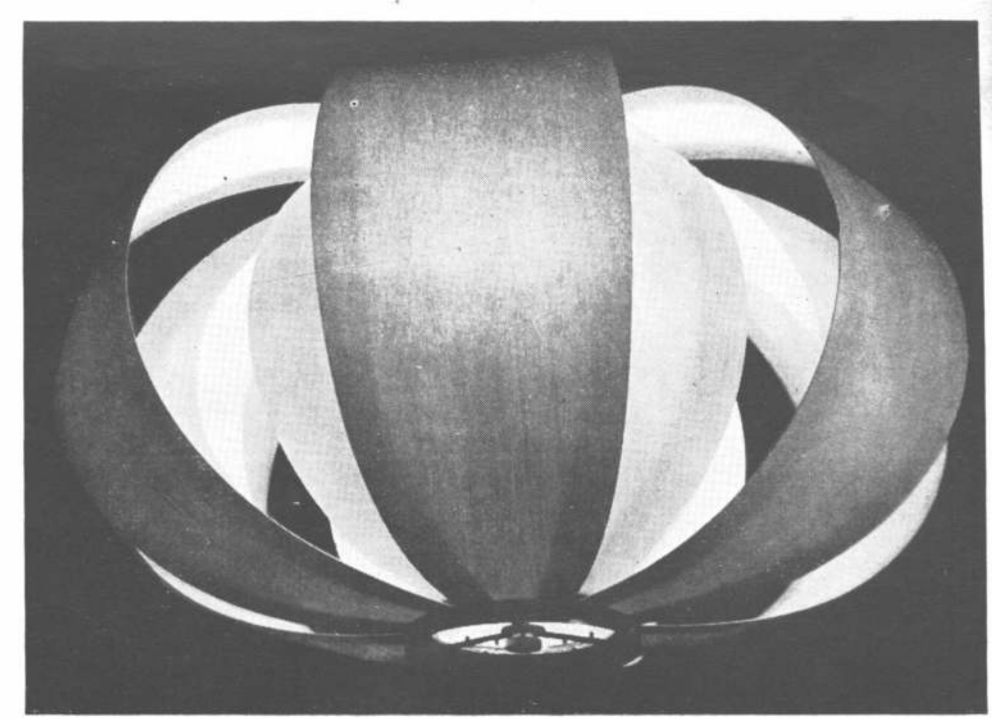
En nuestro próximo número finaliza el análisis del poblado de Fumamarca con el relevamiento completo de la iglesia.

Un shopping center en Martínez, obra de los arquitectos Marcelo y Roberto Reboursin.

La vivienda del señor Oscar Fernández, realizada por el grupo ONDA en Lomas de San Isidro.

Notas, comentarios, opiniones, artículos.

1



Dictamen del jurado en el primer concurso de diseño industrial

Presentamos en esta nota el resultado del concurso de diseño industrial internacional organizado por el C.I.D.I.

Se emitió juicio teniendo particular consideración por las cualidades que debe cumplir el diseño para ser reproducido en serie. Así, muebles que pueden ser admitidos como de buen *diseño* no alcanzaron a llenar las condiciones que los calificarían como de buen *diseño industrial.* Sillas de elegancia indiscutible presentan problemas de armado y terminación que no se simplifican con la cantidad.

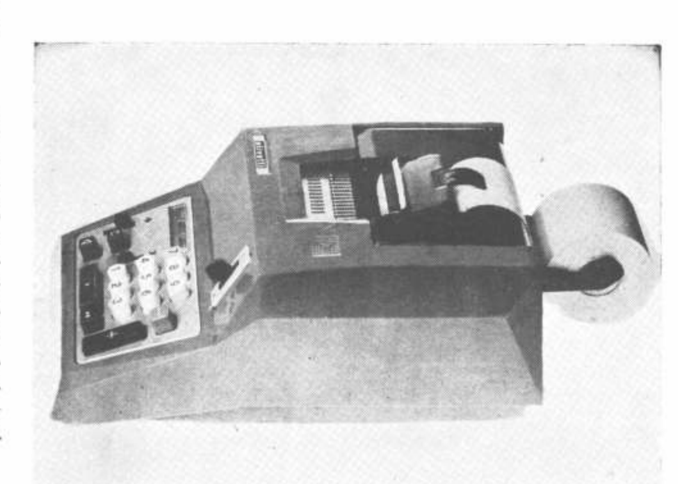
Aparte de ello, se ha efectuado toda clase de consideraciones al alcance del jurado, desde las que cobran origen en el sano sentido común hasta las que penetran en los distintos campos de la ergonometría, la estética, la comunicación simbólica, etcétera.

Las distinciones han sido otorgadas a los ejemplares presentados y no se extienden a sus variaciones en otros materiales, tratamiento superficial, color, etcétera.

Los niveles de las distinciones son tres: sólido de plata, sólido de cobre y etiqueta de buen diseño.

Este dictamen no emite parecer sobre la durabilidad ni sobre el comportamiento en el uso de los artículos juzgados.

Las recompensas en el concurso de diseño industrial organizado por el CIDI





2
3

El jurado con la presencia de los integrantes doctor Luis F. Gottheil, ingeniero Emil Taboada, Pablo Tedeschi y Basilio Uribe y arquitecto Rafael Onetto, decide otorgar los premios respectivos en el siguiente orden:

SOLIDO DE PLATA

Lámpara Española; diseñador, arquitecto J. A. Coderch de Sentmenat, España; productor, S. C. Asociados.

SOLIDOS DE COBRE

Olivetti Quanta; diseñador, arquitecto Marcelo Nizzoli, Italia; productor, Olivetti Argentina S.A.C.I.

Silla Modelo 72 Giratoria; diseñador, Eero Saarinen; productor, Interieur Forma S. A.

Heladera modelo Siam 100; diseñador, departamento de D. I. Siam Di Tella Ltda., (ingeniero Staff); productor, Siam Di Tella Electrodoméstica S. A.

Juvelo; diseñador, Jacobo Glanzer; productor, Juvelo S. A.

Celestinette de 8 notas; diseñador, Leandro N. F. Siri y Federico Faure; productor, Celestar.

ETIQUETAS DE BUEN DISEÑO

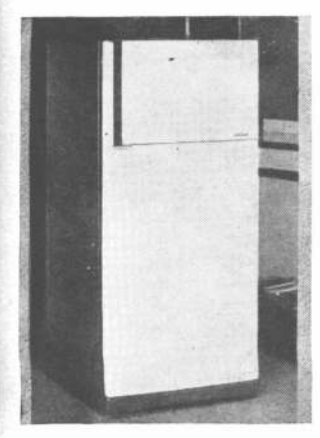
Artefacto modelo 159; diseñador, Eduardo Atilio Cabrejas; productor, J. Cabrejas e Hijos S. A.

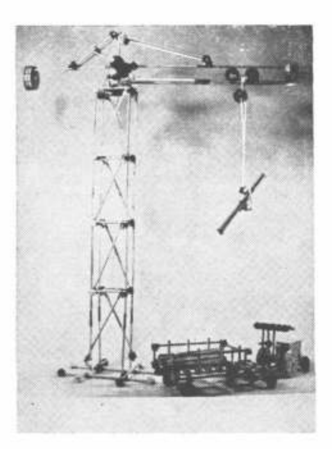
Aplique modelo 182; diseñador, Eduardo Atilio Cabrejas; productor, J. Cabrejas e Hijos S. A.

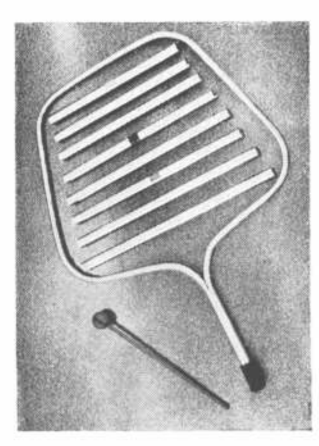
Mesa de comedor; diseñador, Juan E. Frankowski; productor, Eduardo Befumo.

Elementos normalizados para amoblamiento de cocinas; diseñador, ingeniero J. E. Blanco; productor, Kocinet S. A.

4 | 5 | 6







Televisor High Visión; diseñador, Importaciones Gregorio Numo Werthein; productor, Cordex S.A. C.I.

Mueble modular; diseñador, arquitectos Asociados (J. L. Bacigalupo, A. L. Guidali, J. Kurchan, J. C. Riopedre y H. Ugarte); productor, Serie S. R. L.

Even 4 (silla giratoria y graduable para oficinas); diseñador y productor, Eva Neuman.

Even 5 (sillón para oficina); diseñador y productor, Eva Neuman. Even 6 (sillón directorio para oficina); diseñador y productor, Eva Neuman.

Línea "Atlantic" de cafeteras, lecheras, teteras, azucareras, jarras y cremeras; diseñador, Ernesto Goldschmidt; productor, Steinthal y Cía. S. C. A.

Tela estampada; diseñador, arquitecto Horacio Sala; productor, Visconti S. C. en C.

Banqueta transformable longitudinalmente en diván cama; diseñador, Arquitectos Asociados (Bacigalupo, Guidali, Kurchan, Riopedre y Ugarte); productor, Six S. R. L.

Colgante; diseñador, Arquitectos Asociados (Bacigalupo, Guidali, Kurchan, Riopedre y Ugarte); productor, Six S. R. L.

Silla Junco modelo S-212; diseñador, arquitectos Leonardo Aizenberg y José A. Rey Pastor; productor, Harpa S. R. L.

Cubiertos Duquesa 021; diseñador, Arnoldo Zilberman; productor, Fábrica de Cubiertos Perel S. R. L.

Escritorio modelo E-310; diseñador, arquitectos Leonardo Aizenberg y José A. Rey Pastor; productor, Harpa S. R. L.

Sillón modelo 71; diseñador, Eero Saarinen; productor, Interieur Forma S. A.

Silla modelo 151 "Pedestal"; diseñador, Eero Saarinen; productor, Interieur Forma S. A.

Sillón giratorio modelo 181; diseñador, Vicent Cafiero; productor, Interieur Forma S. A.

Silla modelo SQ1; diseñador, Celina E. Castro y Reinaldo J. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Sillón SNQ/4; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Sillón modelo SNQ/1; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Silla modelo SQ/4; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Sillón giratorio modelo SNG/2; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Escritorio modelo EOB/3; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Mesa baja modelo MB/4; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Mesa para máquina de escribir Modelo MQ/1; diseñador, C. Castro y R. Leiro; productor, Stilka S. R. L.

Televisor compacto 19" modelo 3726; diseñador, Philco U.S.A.; productor, Philco Argentina S. A. Televisor de mesa modelo 4850; diseñador, Camilo C. Santoalla, Miguel Angel Pirelli; productor, Philco Argentina S. A.

Amplificador integral estereofónico Ken Brown modelo Studio 15/15; diseñador, Marcos Kohan; productor, Ken Brown Argentina S. A.

Estereofónico Ken Brown Modelo 620; diseñador, Marcos Kohan; productor, Ken Brown Argentina S. A.

Tela estampada trama desplazada; diseñador, Alberto Churba; productor, Estudio CH.

Tela tejida a mano "Círculos"; diseñador, Alberto Churba; productor, Estudio CH.

Tela estampada "Suma y resta"; diseñador, Alberto Churba; productor, Estudio CH.

Tela estampada "Infinito"; diseñador, Alberto Churba; productor, Estudio CH.

Ventilador modelo Siam-Aire 16"; diseñador, departamento D. I. Siam Di Tella Ltda.; productor, Mansfield S. A.

Plancha Siam modelo Futura; diseñador, Dto. D. I. Siam Di Tella Ltda.; productor, Mansfield S. A.

Ventilador Siam M-8; diseñador, Dto. D. I. Siam Di Tella Ltda.; productor, Mansfield S. A.

Aplique de pared Wirkkala Nº A-23; diseñador, Tapio Wirkkala; productor, Rotaflex Argentina S.A.

Artefacto Wirkkala Colgante F-84 T-35/105; diseñador, Tapio Wirkkala; productor, Rotaflex Argentina S.A.

Juvelo 37; diseñador, Jacobo Glanzer; productor, Juvelo S. A.

Núcleo; diseñador, Jacobo Glanzer; productor, Juvelo S. A.

Silla Leggera; diseñador, Gio Ponti; productor, S. C. Asociados.

Otoman 671; diseñador, Charles Eames; productor, S. C. Asociados.

Escritorio L.; diseñador, Florence Knoll; productor, Interieur Forma S. A.

Opinión del jurado

1
La solución dada a los distintos problemas de la fabricación, transporte y uso de este artefacto es óptima. Puede fabricarse en gran serie y condiciones económicas, ocupa una caja de unos 50 × 20 × 5 y se arma con extrema facilidad. Realizado en madera traslúcida, posee cualidades hogareñas y crea un ambiente de iluminación atenuada. De realizarse en material plástico lechoso aumentaría su capacidad de difusión lumínica sin crear problemas de producción.

2
Se considera óptimo el tablero de comando y la calidad de terminación, característica común a todos los productos de su marca. Su carcaza fue diseñada según una corriente actual que podría ser calificada genéricamente como barroco contemporáneo. Estilizada, en facetas, su forma se independiza de la técnica usada para moldearla y se coloca más bien en una corriente estilística que en el resultado de planteos de otro orden.

3
Cómoda, sólida, los diversos materiales han sido utilizados según soluciones claramente tecnológicas con resultados estéticos satisfactorios. La base en aluminio fundido, así como el tapizado simple, permiten grandes series en condiciones netamente industriales. Si bien las dimensiones de la base aseguran estabilidad, se observa que ciertos ángulos de visión la presentan algo desproporcionada con respecto a la masa total.

4
El rediseño de esta heladera es satisfactorio, en particular si se la compara con otras de producción local. El aspecto externo es claro y simple. Internamente fue, en general, bien estudiada; el esquema de colores, sobrio, y algunos detalles de solidez junto con su terminación la vuelven recomendable. Se sugiere que sea estudiada la unión de las baguetas horizontal y vertical en el borde superior derecho de la puerta de la heladera, por considerarse insatisfactoria la pequeña moldura de forma de ángulo redondeado. Debería estudiarse de nuevo la perilla de control de temperatura que no guarda relación con la importancia del resto y que, en lo funcional, dificulta levemente su operación. Finalmente —crítica común a todas las heladeras examinadas— el espacio previsto para los huevos no concuerda con la modalidad de venta de esta mercadería, pues figuran nueve orificios.

5
Se premia este juego por el ingenio y conocimientos tecnológicos puestos en práctica para lograr la unión de polietileno. El uso de este material evita los problemas que se presentan con las juntas de madera o con las de metal; en el primer caso, por contraerse, dilatarse o rajarse; en el segundo por implicar algún peligro para el niño por oxidación, etc. La solución incorpora distintos colores vivaces permanentes por lo cual este juguete es utilizado ya también para construir modelos en clases.

6
Se considera digna de estímulo la solución modesta, pero directa, eficaz, e ingeniosa de este vibráfono. Se excluye el sello de la firma.

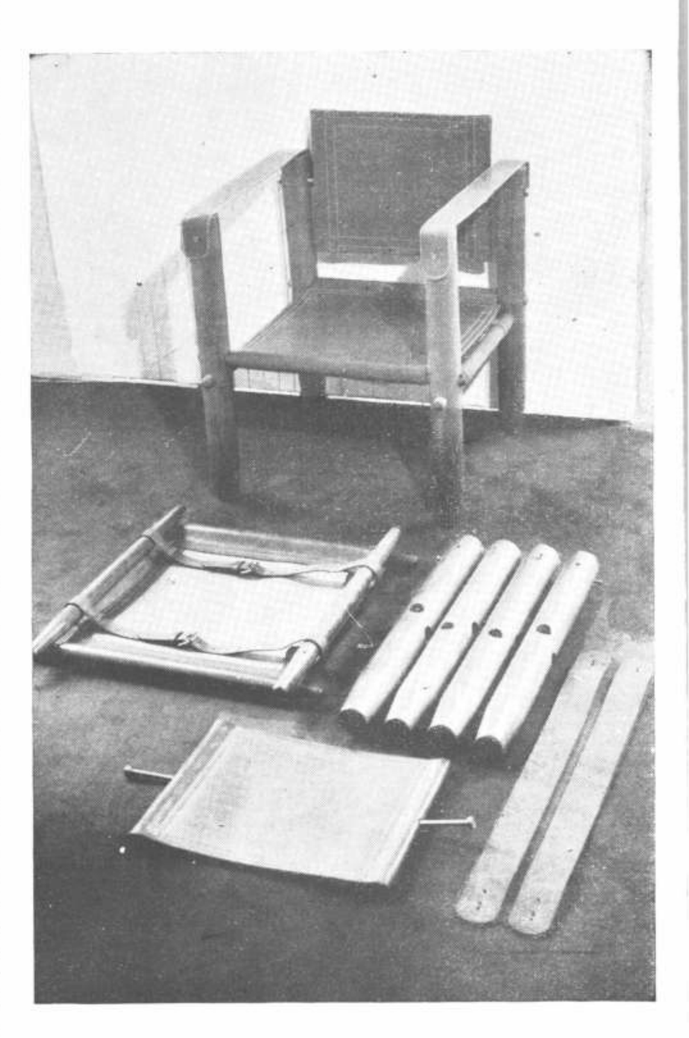
hacia un diseño argentino: la labor de SIX

Si se pretendiera realizar una evaluación del desarrollo del diseño argentino en el campo de muebles y equipo en estas dos últimas décadas, cabría destacar genéricamente tres corrientes: la primera, que buscó directamente la reproducción o adaptación de algunos prototipos ya impuestos universalmente (y en la mayoría de los casos desvirtuando, por desconocimiento o economía, los propios modelos); la segunda, más valedera, que ofreció el intento, aislado, de algunos diseñadores argentinos que realizaron una búsqueda para lograr, en cierto modo, una expresión *nacional*, aunque casi siempre partiendo, o no apartándose mucho, de esos mismos prototipos del *internacional style*, logrando simplemente *versiones* más o menos afortunadas, y en tercer lugar lo que fué lisa y llanamente *importación*. Con todo, esta corriente ha sido en cierto modo esclarecedora porque permitió al público usuario enfrentar una producción ya hecha, experimentada y aceptada en muchas partes del mundo, presumiblemente de un mejor *standard* de vida y que, por eso mismo, estaba entre nosotros dirigida a una determinada *elite*. A través del tiempo y merced a esas influencias que son fácilmente observables en el mercado, el usuario se fué informando y conociendo; esta información contribuyó en alguna medida a acentuar una cierta o determinada cultura visual, que aunque meramente informativa, fué determinando una serie de exigencias y formalizando un cierto *gusto*. *En* este sentido, como ejemplo típico, debe mencionarse a los muebles nórdicos (suecos, dinamarqueses, etc.) que, a igual que en Europa y en los Estados Unidos, crearon una demanda que tenía mucho de *moda* pero que permitió enfrentarse con piezas de diseño más puro donde, además de las excelencias del material, se observaban refinadas técnicas en el trabajo (ensambladuras naturales, etcétera).

En la segunda corriente podríamos incluir a Six, aunque en este caso la labor a través del tiempo fué más coherente y continuada, partiendo quizás del hecho de ser éste un grupo de profesionales con unidad de criterio que han consolidado una posición, no sólo en trabajos de diseño propiamente dicho sino también en arquitectura y planeamiento. La permanencia de este *team* y esa misma labor unitaria y coherente constituye ciertamente una excepción en el campo del diseño argentino y, por eso mismo, habrá que ubicarlos en correspondencia con el papel que han desempeñado en el desarrollo de un diseño que tiende a ser *nacional*.

¿Quiénes constituyen este grupo que permanece inalterablemente unido en el tiempo? Son ellos: José Luis Bacigalupo, Alfredo Comastri (ya fallecido), Alfredo Luis Guidali, Juan Kurchan, Osvaldo Riopedre y Héctor Ugarte. Todos arquitectos, más o menos contemporáneos, que por el año 1952 decidieron unirse y coadyuvar en un esfuerzo unitario que abarcó todo el amplio campo del diseño, incluyendo en él la arquitectura. Entre ellos vemos a Juan Kurchan a quien —conjuntamente con Bonet y Ferrari Hardoy le debemos el ya clásico BKF que marcó toda una época y que aún hoy sigue figurando como uno de los prototipos de mayor aceptación en el mundo. Este BKF marca, en cierto modo, el alumbramiento de un diseño argentino; una pieza original, racional y económicamente lograda; más que ello, una verdadera escultura en el espacio. Esto fué hace ya mucho, en el año 1943 y cabe mencionar aquí que las dos primeras unidades del sillón fueron adquiridas en los Estados Unidos por mister Edgard Kaufmann Jr., el conocido director del Museo de Arte Moderno de Nueva York y heredero de la famosa casa "Falling Water" de Frank Lloyd Wright donde aún hoy, figura esta pieza.

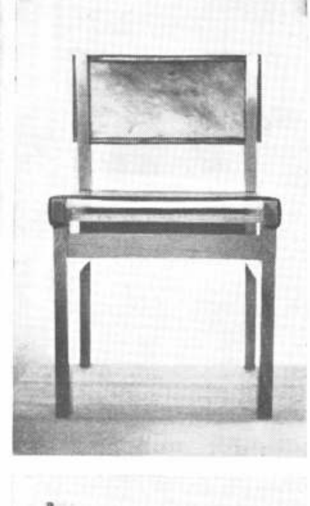
¿Cómo nació el BKF? Para el mismo Kurchan, fué el resultado de una elaboración mental que nació observando algunos prototipos populares, perfeccionados naturalmente a través del tiempo y de una larga artesanía; elementos tradicionales como puede serlo en nuestro medio la clásica silla de mimbre, como lo es la silla Thonét. Al regresar de un viaje a Europa, por el año 1939, el mismo Kurchan introdujo al país un prototipo de esta clase, un sillón desarmable de origen popular nordafricano, con estructura portante de madera torneada; asiento, respaldo y apoyabrazos independientes de cuero vaqueta cosido a mano; un modelo que hoy a resurgido *actualizado* y que se lo ve en muchas partes. La sencillez (término en el que Kurchan

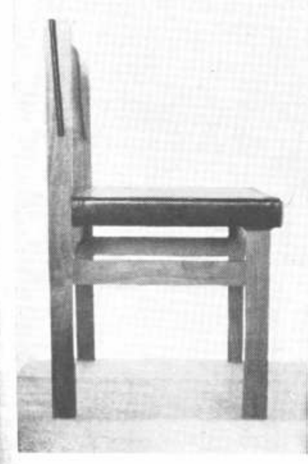


Sillón desarmable (origen popular nordafricano): una primitiva pieza artesanal actualizada. Estructura portante de madera torneada con asiento, respaldo y apoyabrazos independientes, en cuero vaqueta cosido a mano. Herrajes de bronce pulido.



El grupo "Six": más de veinte años en una labor unitaria y coherente.
De izquierda a derecha: arquitectos Alfredo Luis Guidali (47 años), Juan Kurchan (51 años), José Luis Bacigalupo (46 años), Jorge Osvaldo Riopedre (45 años) y Héctor Ugarte (47 años).





Silla prototipo sin tapizado. Estructura de madera, de sección rectangular. Asiento de suela-volcado. Respaldo libre en suela doble insertada a la vista en ambos apoyos.

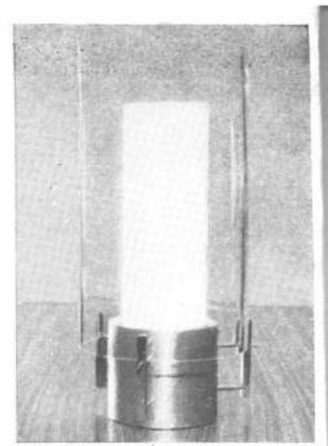
hace mucho hincapié oponiéndolo a *simple*) del objeto, el uso eficiente del material y el resultado todo, entusiasmaron al mismo Kurchan y a Ferrari Hardoy, su compañero de viaje. De regreso en Buenos Aires, se propusieron y llegaron a crear con alambre de hormigón formando una estructura lineal continua y cuero vaqueta sobrepuesto, lo que en el tiempo llegó a constituirse en una pieza clásica: el BKF. El mismo sentido, la misma *sencillez* que les había impresionado en el sillón nordafricano. Constituído el grupo Six, con la BKF un poco atrás, las búsquedas continuaron; al sentido conceptual se agregó la experiencia (fabricación), el conocimiento de un mercado, acentuando con el tiempo y esos mismos factores, el propósito de llegar a cristalizar un verdadero diseño con el sello argentino. En tiempos aún no lejanos, las tendencias arquitectónicas, por otra parte, acentuaron el sentido de la articulación y continuidad espacial. De acuerdo con esos principios, la linea Six ha originado e impuesto una variedad de elementos homogéneos en cuanto diseños y terminaciones: muebles aislados, acoplables o transformables (banquetas, divanes-cama, mesas bajas), separadores de ambientes (corpóreos o simplemente biombos), estanterías desmontables, mesas extensibles de altura regulable, etcétera. Con todo, esta producción *seriada* necesita ajustes cuando se trata de casos particulares, cuando el equipamiento tiene que estar en escala de un determinado espacio, donde hay que contemplar exigencias del orden de un equilibrio volumétrico, de masa. Ejemplo de ello, ha sido el equipamiento que hizo Six del Teatro General San Martin, donde los grandes espacios fueron elementos determinantes.

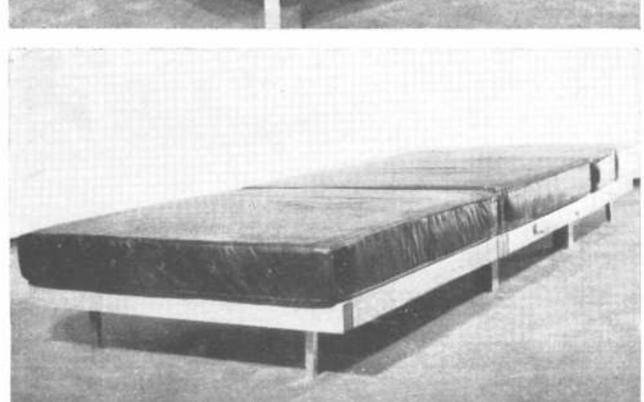
La unidad diseño-fabricación requiere, como se comprenderá, un determinado tipo de exigencias tecnológicas. A un buen diseño hay que agregar una buena fabricación, un ajuste total. En este aspecto, Six ha organizado sus propias fábricas, con mano de obra y técnica altamente especializada. Esta síntesis es particularmente apreciable en los elementos aparentemente más simples (pero asimismo más difíciles), como son las sillas. En la silla prototipo, por ejemplo, se ha eliminado totalmente el tapizado; la estructura aparente, de madera, es fuerte, de sección rectangular, con asiento de suela volcado y respaldo libre de suela doble cosida, insertada a la vista en ambos apoyos. El diseño de la pieza aparece así claro y *sencillo,* haciendo aparente el uso de dos nobles materiales: la madera y el cuero. Las medidas del asiento son ciertamente generosas. El asiento, por decirlo así, *sobra* las medidas de lo que debe contener; en este aspecto, Kurchan traza el paralelo con una casa mínima: no es solo cuestión de reducir la superficie del *habitat* al mínimo posible; la economía debe nacer de una verdadera *economía constructiva.*

En su línea, Six ha tratado igualmente de llegar a una integración del equipamiento con otros elementos complementarios (lámparas, accesorios, cortinas, alfombras, etcetera). De su más reciente producción, llaman la atención por la pureza de su diseño y el uso acabado del material, sus lámparas cilíndricas (de mesa) con pantalla difusora en doble tubo de vidrios cilíndricos (interior opalino, exterior traslúcido), base portalámpara y











Sillón transformable en cama (cerrado y abierto). Estructura general (fija y volcable) en madera. Asiento y respaldo en doble colchonetas articuladas de espuma de goma, tapizado en cuero. Mecanismo de movimiento y patas basculantes en bronce pulido.

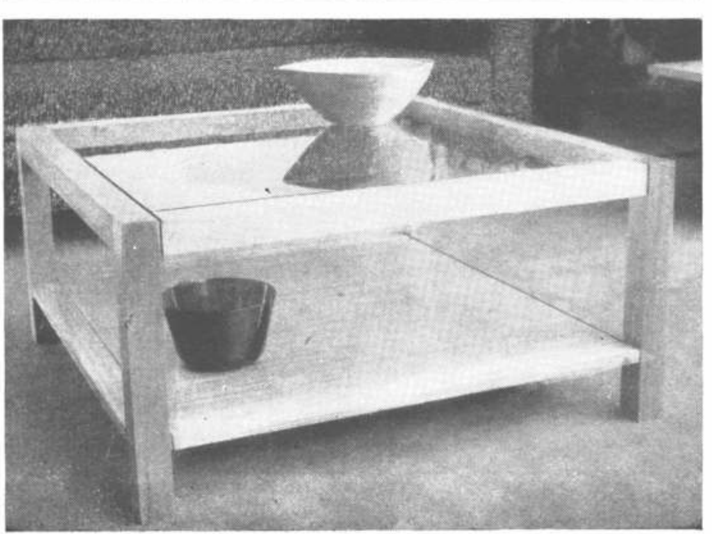


Nuevos diseños en lámparas: lámpara de mesa; pantallas difusoras en doble tubo de vidrios cilíndricos (exterior traslúcido, interior opalina). Base, portalámparas y accesorios aparentes en bronce pulido.

Detalle de la pantalla, en aluminio metalizado, del "colgante con contrapeso". El cilindro difusor en bronce platil; tirador y accesorios aparentes en bronce pulido.

Conjunto: escritorio "serie" estructura metálica, tapa, cajón y estante integrados, de madera. Sillón, estructura metálica; asiento y respaldo independientes en goma pluma, tapizado en cuero. Lámpara cilíndrica con base, retenes y accesorios en bronce platil; difusor de opalina. Papelero: estructura de bronce, cerramiento en compensado de madera.

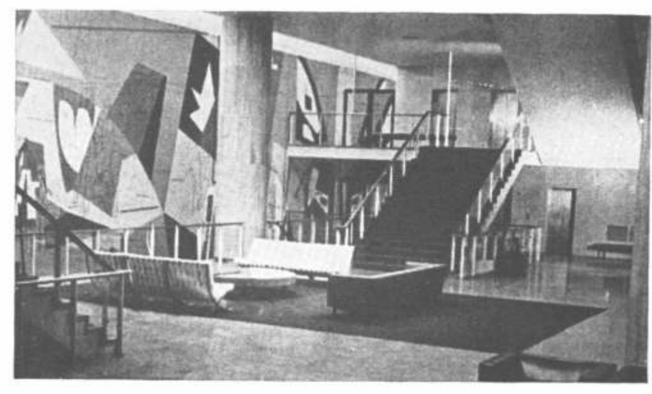
Mesa ratona, con estructura y estante de madera; tapa de cristal.



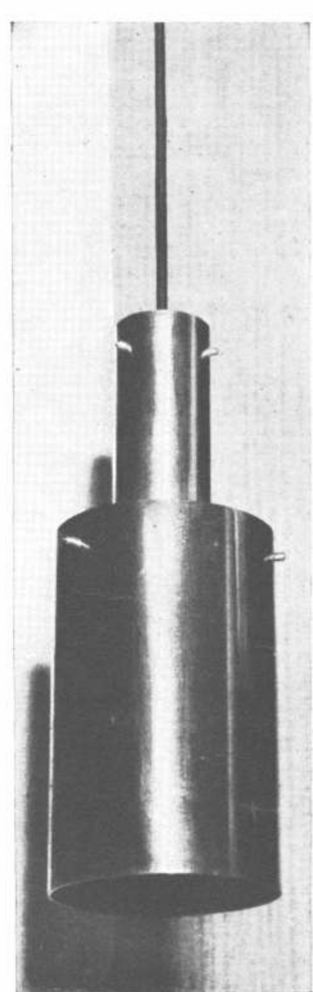


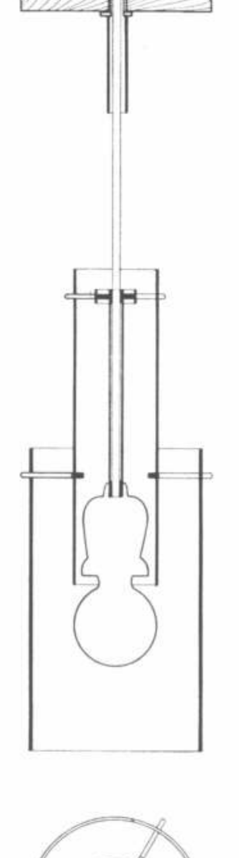


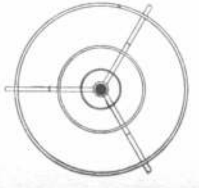
Amueblamientos integrales; acondicionamiento de un espacio dado; en este caso, el Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires): el hall del 2º piso alto y el del primer subsuelo.



Lámpara colgante (unidad difusora). Difusor cilíndrico en bronce empavonado, portalámparas cilíndricos en bronce platil. Estructuras de enlaces y accesorios aparentes en bronce pulido.







accesorios de bronce pulido. El modelo *colgante* (unidad difusora) presenta un difusor cilíndrico de bronce empavonado, con estructura de enlace y accesorios aparentes también de bronce.

Hemos tratado de presentar, a grandes líneas, la labor continuada y coherente del inalterable equipo que es Six; se ha hecho un poco de historia y también un poco de anécdota, todo ello alrededor de una temática que está ligada directamente al diseño y, en este caso, al diseño argentino; el de lograr expresiones auténticas, originalmente surgidas del medio. Algo así como vislumbrar un posible, y a nuestro alcance, diseño argentino. En este camino está firmemente apoyada la labor pasada y actual de Six, puesta en un trabajo unitario de equipo. Lo menos que podemos hacer es exhibir sus resultados. Llevando esto más allá, debemos consignar la satisfacción que resulta para Six poder exportar, hoy, sus unidades a Estados Unidos, Holanda, Brasil, Perú y Uruguay. Que es así como llevar el *estilo* argentino.

CONSTRUCCION Y ARQUITECTURA

Guillermo Randle sj
San Miguel - 1964

2. espacio, belleza y utilidad

El planeamiento urbano es una extensión de la arquitectura, decíamos en nuestro anterior artículo, y a este propósito pasamos a considerar el fenómeno del urbanismo como arquitectura, iniciado en Egipto como "organización del entorno", y que Grecia y Roma trasplantaron a un vocabulario sistemático, que con el tiempo iría a constituir la idea de la disposición clásica en la construcción. Este fenómeno, por otra parte, es representación plástica de la actitud característica del griego: vivir al aire libre. De la arquitectura por tanto podemos decir lo mismo: se expresaban al aire libre, y al hacerlo así hacían urbanismo.

La historia de la arquitectura de las Acrópolis, por ejemplo, no es sino primordialmente urbanística, y en particular el período helenístico fue el de las grandes composiciones urbanas. Aparecieron planos proyectados para ciudades, como el de Priene, modelo de urbanismo, donde se trazaron avenidas y calles y se ubicaron servicios y edificios públicos, ya no con el sentido naturalista de épocas pasadas sino con un objetivo real y preciso.

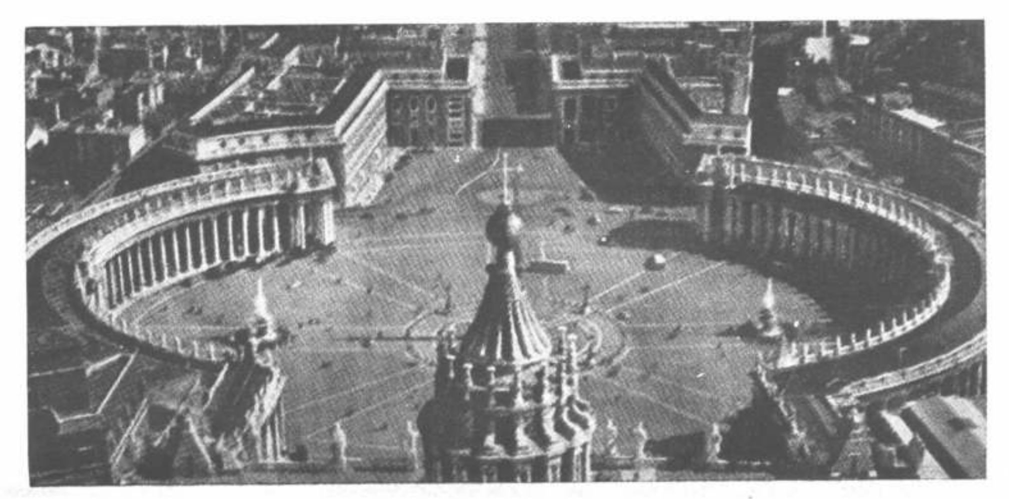
Este sentido del espacio satisface pues, un antiguo requisito de la arquitectura: equilibrar diestramente las masas de edificios y los espacios abiertos en consonancia con la capacidad humana de experimentar y sentir la armonía de espacio y escala, requisito que no fue ciertamente ignorado por los griegos, en cuyas composiciones urbanas lo aprecimaos y en las cuales, por otra parte, no ha de encontrarse copia alguna que tratara de conservar una extrema uniformidad cosmética, por cuanto la unidad era expresada precisamente mediante la adhesión al orden espacial dado por los edificios existentes.

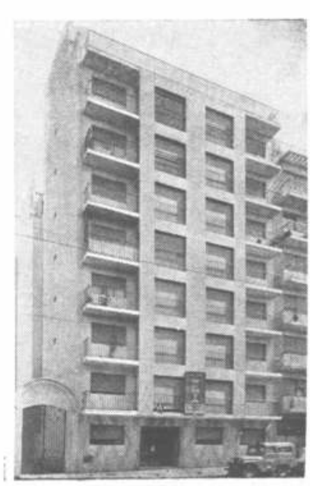
El espacio y los límites espaciales góticos, por el contrario, exigen aplicar otro concepto de espacio arquitectónico que el Renacimiento o bien el clasicismo nos dan. Los límites espaciales se presentan aquí como algo flúido, inasible, transparente. Así como no hay en la catedral una luz natural, tampoco existe en la arquitectura que delimita el espacio interior un antagonismo "natural" entre apoyo y peso. El apoyo redondo del gótico nada tiene que ver con la "columna" antigua que obedece a las leyes de la gravedad y sostiene en alto una viga que se halla en posición horizontal, mientras que el apoyo gótico es una estructura de cuya cabecera nacen arcos y astrálagos. La columna y la viga son en el templo griego expresión de que domina en la piedra la ley de gravedad; la arquitectura sagrada gótica al contrario niega la gravedad para realzar el milagro de un espacio que está por encima del mundo, forma de nuestro presentimiento de un mundo sobrenatural vivido a través de la arquitectura.

Algo semejante podemos decir de la urbanística medieval. Una calle medieval presenta una variante de perfiles, de proporciones y de apariencias carente de andamiajes académicos predeterminados por supersticiones estéticas, y mucho más apropiada para la elástica y variada vicisitud constructiva.

El sentido del espacio urbano medieval se concreta en el fenómeno social y cultural del neomedievalismo del siglo XIX. Sitte, Howard, Owen, Fourier, publican y cristalizan sus obras. Sociología, economía, crítica de arte coinciden en señalar como ejemplo la urbanística medieval. Desde Mumford a Saarinen, desde Wright a Aalto, desde el plano de Londres de Abercrombie a Sabaudia del grupo Piccinato y a Francfort de Ernst May, es decir, a través de toda la historia moderna, el problema del dimensionamiento urbano halla su sostén cultural y su fuente de inspiración más proficua en la poesía coral de las ciudades medievales.

Este aspecto histórico, indispensable para toda buena crítica, determina en el caso concreto de la arquitectura barroca en Italia, más exactamente, en Roma, un carácter "urbano" a la arquitectura, en razón de que sus autores comprendían su significado religioso y político y lo querían magnificar. Por otra parte, desde el punto de vista plástico precisamente la razón de este fenómeno del urbanismo como arquitectura (tan viejo como la historia de la arquitectura) es que el organismo plástico del edificio no fue entendido como una forma cerrada que se inserta en un espacio en perspectiva, sino como una forma que al expandirse orgánicamente, tiende a incluir y a definir el espacio que la circunda, y hasta generarlo, como





en el caso de Bernini, impulsado por un profundo historicismo y por una elevada conciencia de los valores creadores.

Borromini tiene también preocupaciones urbanísticas, pero no ya como una relación con el "paisaje cultural" sino con el natural: condiciones ambientales y de luz que aislan la forma arquitectónica haciéndola resplandecer en su pureza y belleza de cosa en sí, con inminente peligro en caer en un angelismo poco constructivo y permanentemente suspendido de una aspiración más elevada. Su belleza por consiguiente es tensa, complacida en contradicciones y paradojas al mismo tiempo inexcusables y absurdas, nacidas de su carácter irascible y violento el cual nos introduce en espacios cuya continuidad debe ser vivida girando incansablemente dentro de mínimos pero ilimitados ambientes cuyas fachadas no sirven al edificio como "caja" sino al "vacío urbano".



Tanto las plantas como las elevaciones de la arquitectura de Borromini demuestran que la composición arquitectónica no se basa nunca en una idea dada de espacio, sino que es siempre el resultado o la síntesis, casi podría decirse la suma algebraica, de varias entidades plásticas o espaciales contrastantes. Esta liberación definitiva de la forma arquitectónica de toda correspondencia obligada con respecto a una estructura espacial es la contribución más valiosa aportada por Borromini al desenvolvimiento de la arquitectura y a la concepción misma del espacio.

En la actualidad, cuando la fusión de espacio exterior e interior puede ser realizada por completo, no nos asombra ver proyectos que nacen del mismo espíritu hacia el cual tendía Borromini. Para Wright, sin ir más lejos, la pared desaparece porque se disuelve todo cerramiento volumétrico; la pared se torna, según él mismo dice, "pantalla", nexo y no separación entre cavidades interiores y vacío infinito. Por esta extrema coherencia podría ser llamado el Borromini de una nueva edad espacial.

BELLEZA Y UTILIDAD

Sobre los valores de belleza y utilidad que competen a este espacio no hay discusión si se admite que el hombre es espíritu-encarnado, y por tanto que precisa para su subsistencia, del desarrollo de su cuerpo y de su espíritu.

Hoy, por el contrario, es fácil vislumbrar la imagen alterada del hombre debido al desplazamiento del centro de gravedad del espíritu humano hacia la esfera de lo inorgánico. Y decimos del espíritu humano por cuanto el núcleo de su trastornada condición está en él mismo, y periféricamente en lo social, económico y cultural, como ya lo adelantásemos en nuestro artículo anterior.

Este desplazamiento del centro de gravedad del espíritu humano hacia la esfera de lo inorgánico, se gesta a fines del siglo XVII con Descartes, prosigue con Leibnitz, Spinoza y Locke, y llega al siglo XVIII en el cual con Kant aplica las fórmulas del racionalismo en filosofía y, al exaltar la razón, la manera de interpretar el Arte en la Historia se concreta a establecer leyes alrededor del Clasicismo, coincidiendo con la aparición del Neoclasicismo. No otra cosa se podía esperar de quien en su división general de las artes ubica a la arquitectura entre las plásticas adherentes o no-libres, vale decir, que tienen un fin práctico que cumplir.

La atracción de esa esfera de lo inorgánico es la que sustenta aún la interpretación científico-racional del Arte según Descartes, y de la que recién vamos saliendo: la tecnocrasia, antítesis del hombre real con sus necesidades sociales, y el funcionalismo que, ya cansado, entorpece toda flexibilidad del espacio interior por su afán en lo sistemático de la interdependencia plan-fachada; el predominio, en fin, de lo útil sobre lo bello.

En cuanto a la tecnocrasia, podemos afirmar que la más amenazada de las artes es la arquitectura, la cual precisamente desde fines del siglo XVIII —en el cual se inician los dos movimientos culturales, Neoclasicismo y Romanticismo, que señalan la terminación de una época milenaria europea y la iniciación de una nueva era— corre el riesgo de desvirtuarse en pura geometría y en construcción, perdiendo así su esencia. El edificio se convierte en una especie de enser de trabajo y pertenece al arte utilitario, no a las "Bellas Artes". La arquitectura renuncia a sus pretensiones trascendentes.

En lo que toca al funcionalismo, la revolucion del ingeniero contra el arquitecto, del edificio utilitario contra la exigencia trascendente del Arte, ha concluido en apariencia con una victoria total de la nueva potencia. Pero la unificación se ha pagado con la dictadura de una esfera —la de la fábrica— y con una violencia, a la larga inaguantable, sufrida por las necesidades naturales de los diversos tipos de edificios, cuyas exigencias materiales quedan satisfechas, pero no las de orden anímico y espiritual.



BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo: La arquitectura barroca en Italia", E. Nueva Visión, 1960.

"Borromini", Editorial Nueva Visión, 1961.

CHUECA Y GOYTIA, F.: "Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas", Revista de Ideas Estéticas, España, abril-junio 1943, I, p19-49.

GROPIUS, Walter: "Alcances de la arquitectura integral", Ediciones La Isla, 1956.

JANTZEN, Hans: "La arquitectura gótica", Nueva Visión, 1959.

MARTIENSSEN, R. D.: La idea del espacio en la arquitectura griega", Nueva Visión, 1958.

PARENT, C.; Schein, Y.: "Essai pour un habitat individuel évoLutif", Archt. aujourd., 1953, 24, n49, p24-27.

RANDLE, Guillermo: "Philosophie de la composition architecturale", recención, Ciencia y Fe, XV, n3, 1959, p338-340.

SEDLMAYR, Hans: "El arte descentrado", Labor, 1958.

VARAGNAC, A.: "Descartes et l' architecte 1951", Age Nouveau, France, 1951, n61, p82-85.

ZEVI, Bruno: "Arquitectura e Historiografía", Víctor Lerú, 1958.

Arquitectura "in"

Proyecto y dirección: arquitecto Juan Molinos. Comitente: Pink-Gin E. en Com. Ubicación: Río Bamba 1173. Superficie cubierta: 137 m^2 Superficie del local de ventas solamente: 67 m^2.

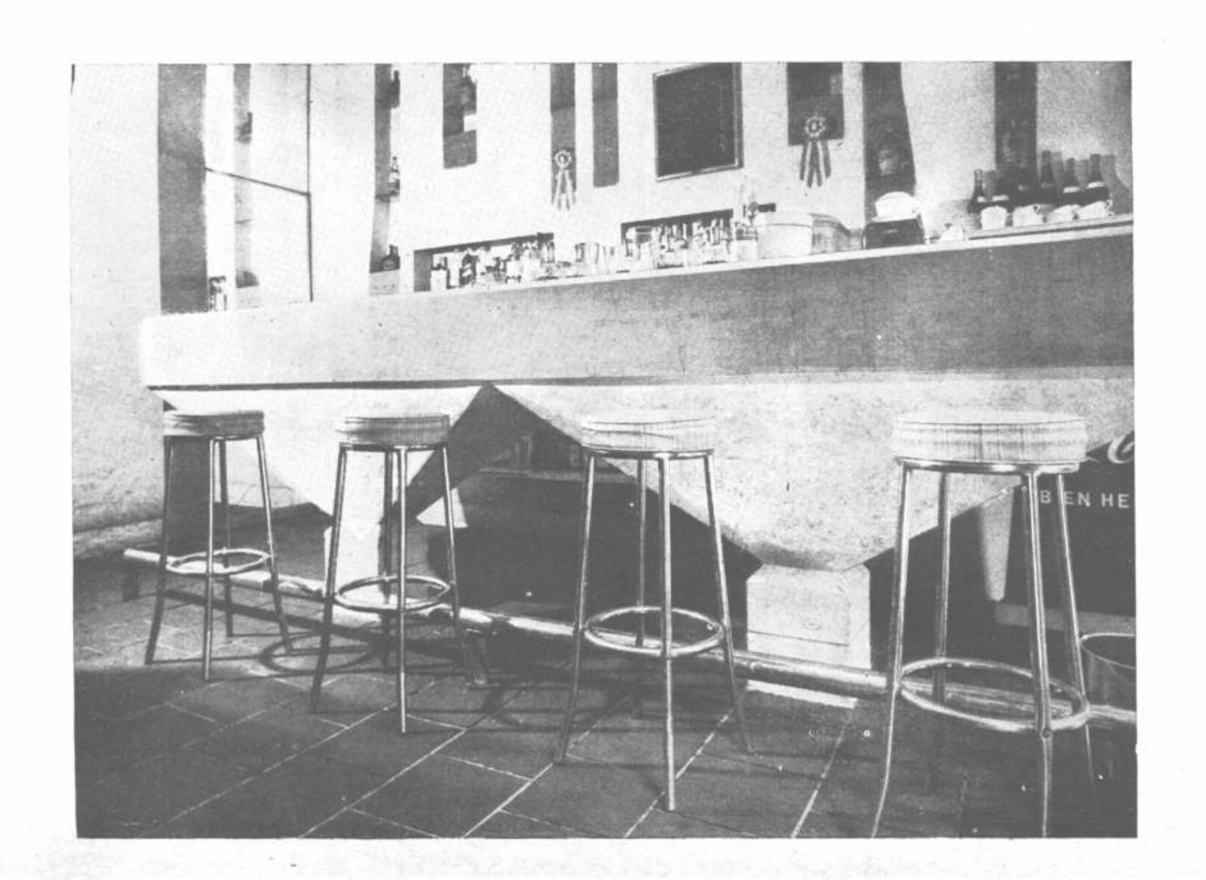
El diseño de negocios es uno de los temas arquitectónicos aún sujeto a los vaivenes de la moda. La función vendedora de las formas no puede olvidarse y, de acuerdo con una interpretación estricta de los móviles de compra, formas surgirán de una investigación motivacional y de una comprobación estadística del gusto. Así quedaría asegurado el *appetite appeal* de la arquitectura. Este es el camino que han seguido y siguen, sin la investigación motivacional, por supuesto, los decoradores de oficio. En cambio, los arquitectos han aprovechado la oportunidad que se lesbrinda en el diseño de

1, local de ventas —a, bombones, b, postres, c, empaque y sandwichs, d, caja y e, bar y exposición productos—; 2, fábrica de sandwichs; 3, depósito; 4, patio; 5, cocina.

Escala 1:200.







negocios para experimentar con las formas y para llegar, por la vía opuesta del conformismo, a motivar la atracción basándola justamente en lo desusado.

Cuando Molinos se enfrentó con el problema de ambientar la venta de empanadas y sandwiches, podría haberlo resuelto siguiendo una línea aséptica donde el diagrama de proceso (la función mecánica) y las exigencias sanitarias dictaran la solución. Este camino lo habría llevado a aquellas inolvidables tiendas del 29 al 35, donde el neoplasticismo y *l'art international* rompieron lanzas simultáneamente con los *revivals* eclécticos y con el decadente *art noveau.*

Desde la tienda Knisé en París, de Adolf Loos, hasta las excelentes fachadas de Luckhardt y Auber, para la tienda Hirsch, en Berlín, pasando por el *magazino* Parker en Milán, de Nizzoli y Persico, aquellos primeros internacionalistas encontraron en el diseño de locales de comercio una oportunidad para ensayar todo su vocabulario plástico, estrictamente referido a composiciones integradas por volúmenes de geometría simple. Así es que en ellos aparecen prismas rectos, pirámides, cilindros, exentos o encastrados unos en otros, sólidos o virtuales, luminosos o macizos. Por este camino se llegó a excelentes ejemplos: las zapatería Bally en París, de Rob Mallet-Stevens, el café-restaurante De Unie, en Rotterdam, de J. J. P. Oud y a las polémicas posturas de Van Doesburg en el cine l'Aubette, en Strasburgo, y de Le Corbusier y P. Jeanneret en el exaltado y casi disparatado pabellón de Nestlé.

Todas estas realizaciones sirvieron de ejemplo para los negocios que quisieron ser modernos; en ellos los materiales pulidos: mármol, cristales, metales cromados, estaban a la orden del día y en Buenos Aires quedan aún ejemplos de ellos. En ciertos casos la simplificación formal y el acabado superficial hicieron que la arquitectura y el amueblamiento hospitalarios y de laboratorios se proyectarán dentro de esa estilística.

De todos modos, la asepsia formal no satisface al público y los locales internacionales no pudieron superar la competencia de los locales "clásicos" por un lado y de los locales que estilizaban lo moderno por otro. En estos casos el favor del público se obtiene con una gran riqueza de materiales y ya sea por la calidad o por la cantidad, se consigue sugerir la idea de lujo. Hay lujo en los grandes enchapados de jacarandá, en los revestimientos de mármol o de corcho, en las alfombras de piel teñida. La sofisticación de los comercios abandonó a la geometría descarnada de los pioneros cuando, ésta a su vez, dejó de ser sofisticada.

La sandwichería de la calle Río Bamba, representa otra reacción, enfrentada a la vez contra el viejo pasado internacionalista, el modernismo lujoso y el eclecticismo tradicional.

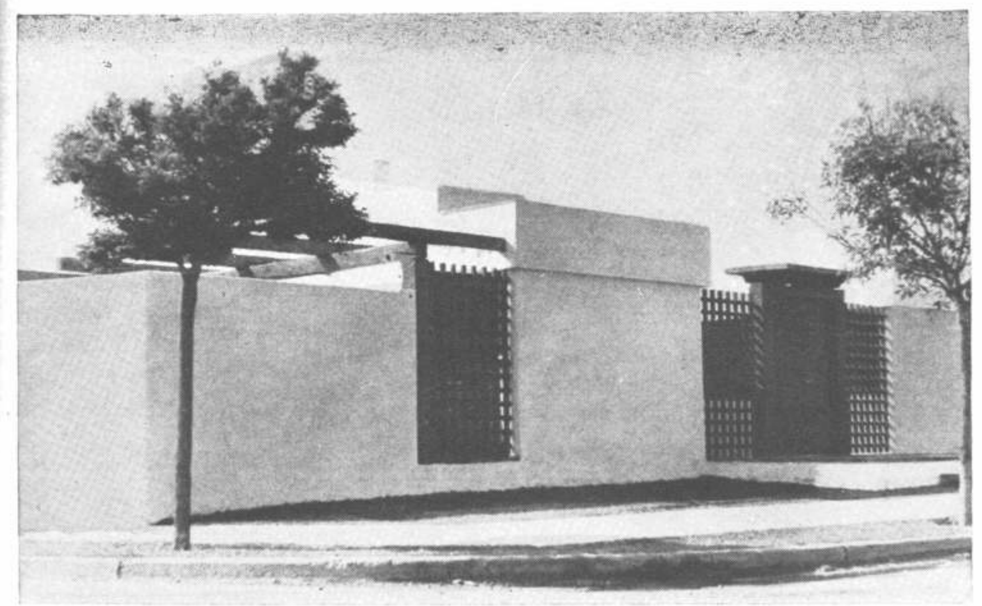
Contra el pasado internacionalista opone sus formas geométricas muy intrincadas, difícilmente analizables con definiciones simples. Toda la articulación especial se basa en un romper la caja prismática originaria, que venía dada por la construcción anterior, y en la sugerencia de un espacio no-prismático, accidentado, "pintoresco" en el sentido con que venimos usando el término en estos comentarios.

Molinos juega entonces con los límites superficiales del prisma y los tridimensionaliza. Solo el plano del piso escapa a este tratamiento y el cielorraso es el que resulta más alterado. El espacio así tratado, sin llegar a articularse, no puede ya definirse como prismático. En él irrumpen, ya sea desde el techo, ya sea desde el piso, sólidos volumétricos y piramidales, algunos de los cuales se transforman en mostradores. Esto demuestra que no toda la plástica internacional se ha perdido: las pirámides invertidas y las semiesferas de iluminación todavía señalan cierto fuerte gusto por las formas simples. Sin embargo la reacción subsiste en el uso de los materiales, estos sugieren peso, abominan de la liviandad y muestran sus texturas fuertes ante el primer golpe de luz.

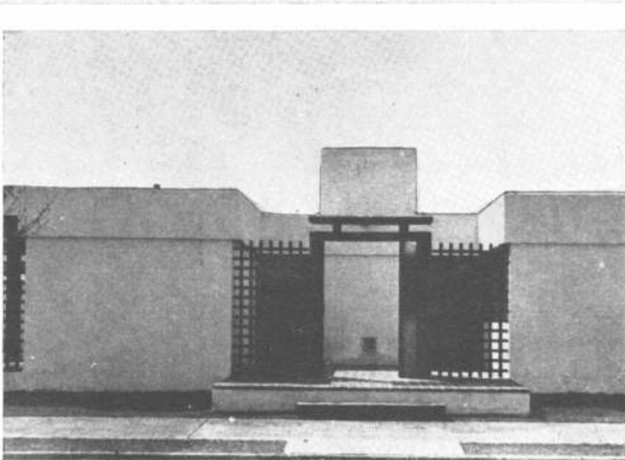
Además, no son ya los materiales pulidos y mecánicos, sino otros que sugieren artesanía basta y ruda falta de terminación. En este sentido podria asociarse a esta arquitectura con aquella que tiene su mejor representación en Nuestra Señora de Fátima, entre nosotros, y en Notre Dame du Haut, en el exterior. Pero tal comparación solo es superficial: es cierto que pertenecen a una misma desligazón con respecto a las formas simples y claras de la arquitectura internacional, pero difícilmente pueda reconocerse aquí una propuesta que vaya más allá de un hedonismo recio y dedicado a exquisitos gustadores "que están de vuelta", es decir, a un nuevo tipo de sofisticación anunciada ya en locales comerciales de la Olivetti, en New York y en Milán.

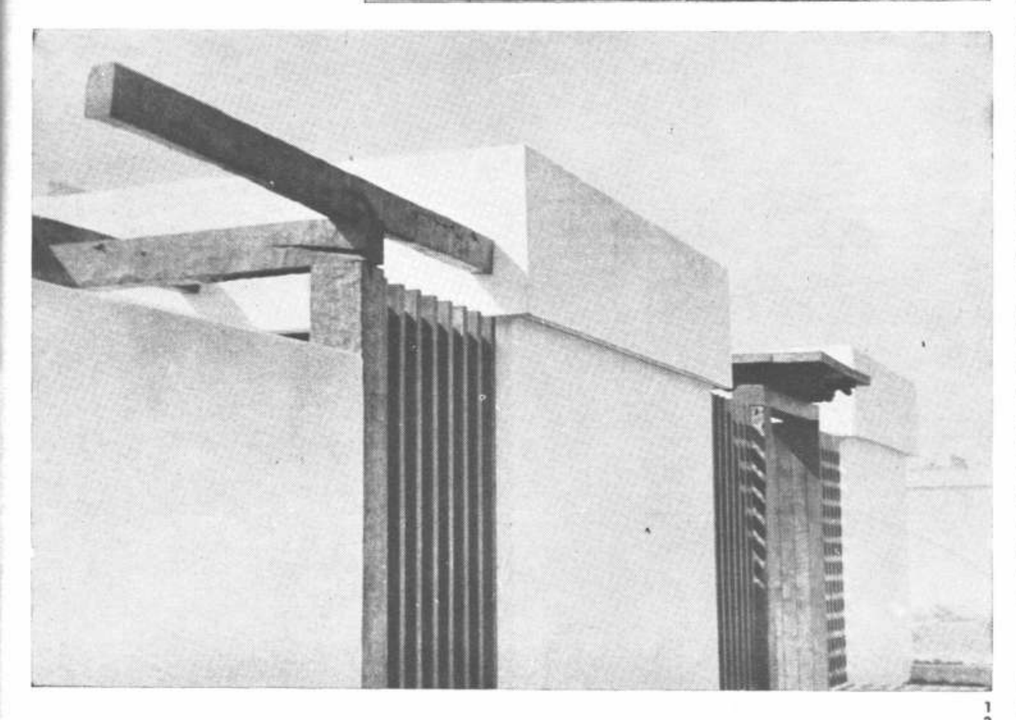
En la obra de Molinos esta actitud no es nueva: asociado con los arquitectos Peralta Ramos, Sánchez Elías y Agostini, la repitió en la vivienda comentada en *na* 410 y en el pabellón dodecaédrico para Shell Argentina en la Exposición del Sesquicentenario. Pero sí en la vivienda tal resultado correspondía a un feliz entendimiento entre cliente y proyectista y en el stand Shell a la necesidad casi juglaresca de asombrar que caracteriza a toda exposición; en la sandwichería o casa de lunch aparece como un juego más gratuito, como un concesión a la sofisticación del barrio donde se encuentra, famoso justamente por esta cualidad. Allí, en el Barrio Norte, se cuida esmeradamente el vestido, el prestigio y el gesto, no importan ni aun el desaliño o las malas maneras si estas son cuidadas y corresponden a la moda y así toda acción muere enajenada en un rebuscado formalismo. Es muy difícil juzgar a la arquitectura por analogía sin caer en la retórica fácil, pero en un esfuerzo por aclarar el valor de esta obra puede permitírseme decir que no va más allá de las formas, es decir no va más allá del gesto.

Rafael Iglesia



La vivienda para los arquitectos en Córdoba





1
2
3

Porque Vélez Sársfield es un típico barrio dormitorio ubicado a 35 cuadras de la zona céntrica de la ciudad de Córdoba.

Esta casa se ha construído en un lote esquina con orientación norte y oeste, ubicado frente a una plaza carente de interés como para convertirse en dominante del partido arquitectónico. El entorno está dado, además, por viviendas que se extienden de medianera a medianera, ajenas las unas a las otras, cada una con sus características particulares, sin la menor pretención de formar un conjunto armónico. A fin de independizarse de este paisaje cultural y con el objeto de lograr una máxima privacidad, los arquitectos decidieron cerrar totalmente su casa al exterior y desarrollarla con vistas a un patio interior que, de este modo, se convierte en el centro de interés de la composición. La vivienda está ubicada sobre las lados sur y oeste del lote, lo que permite abrirla al este y al norte.

Interiormente la casa se articula alrededor de un núcleo central formado por el baño y la estufa quedando en torno la circulación en forma de "U" encontrándose a un lado el dormitorio (en la zona más alejada de ambas calles) y el estudio; en la otra ala se encuentran la cocina y dependencias de servicio, incluyendo cuarto de mucama, que ventilan al norte mediante un patio que las separa de la calle. Ambos brazos de la "U" desembocan en el living, pero uno de ellos se ha cerrado tal comunicación mediante una pantalla de madera. La entrada a la casa se efectúa a través de un atrio que constituye una transición entre el espacio exterior, el barrio, y el interior, la vivienda. Esto permite, a su vez, orientar el estudio al norte y cerrarlo sobre la calle. La puerta de entrada está ubicada concordando con un brazo de la "U" de circulación, a través del cual se aprecia el living y finalmente el patio-jardín. El cobertizo garage con capacidad para dos autos (que funciona a la vez como entra-

Proyecto y dirección, comitentes: Sra B. Yadarola de Díaz y José Ignacio Díaz, arquitectos. Construcción: empresa Díaz-Losada. Ubicación: calle 9 esquina 24, parque Vélez Sársfield, Córdoba.

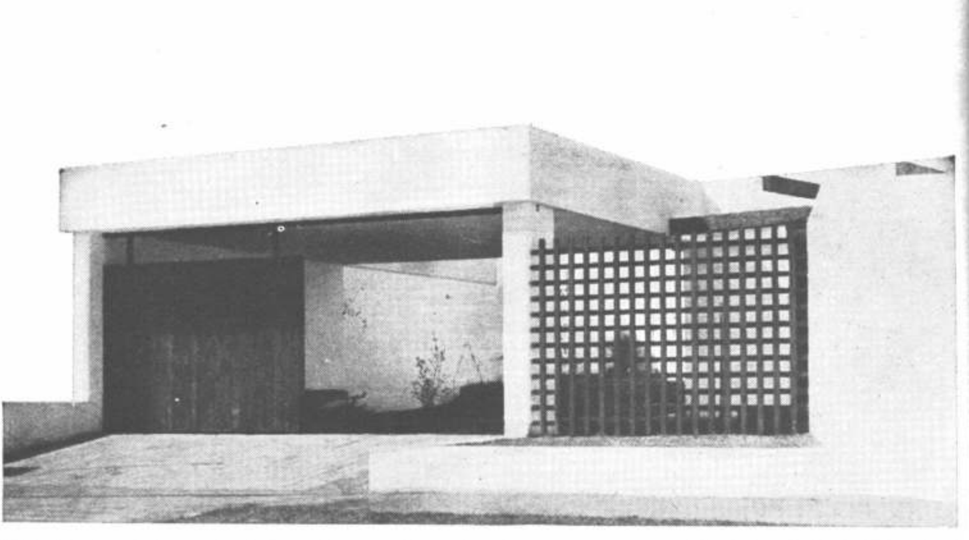
da de servicio) se abre sobre este patio y permite que sea utilizado como estar o eventualmente como comedor. La cocina está ubicada de tal modo que desde ella puede servirse fácilmente este sitio y también el comedor.

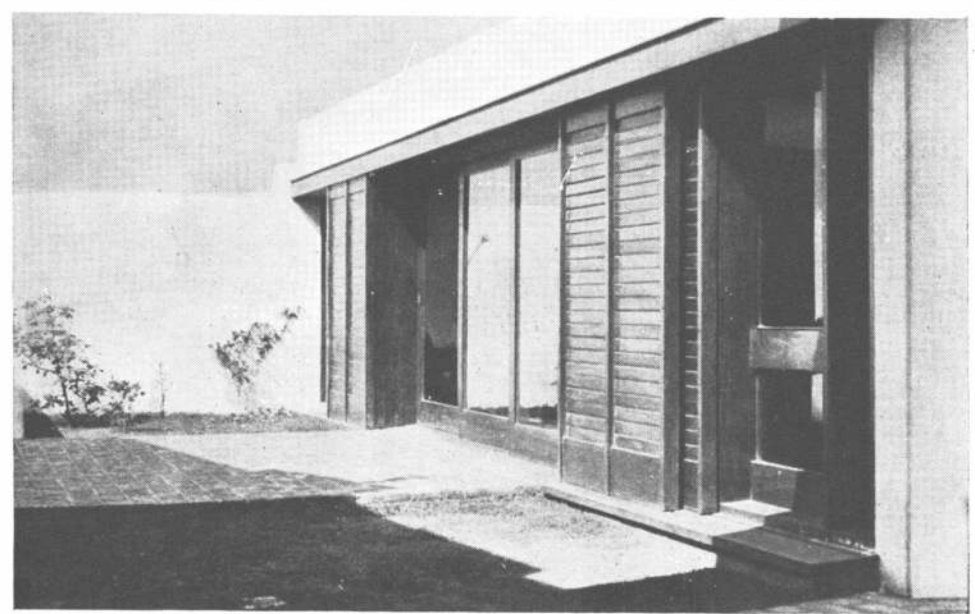
El espacio del living-comedor se unificó con el dormitorio a través de una puerta corrediza que al abrirse establece una vinculación espacial que responde al deseo de vivir en todo el ámbito de la casa a través de una comunicación directa entre todos los ambientes.

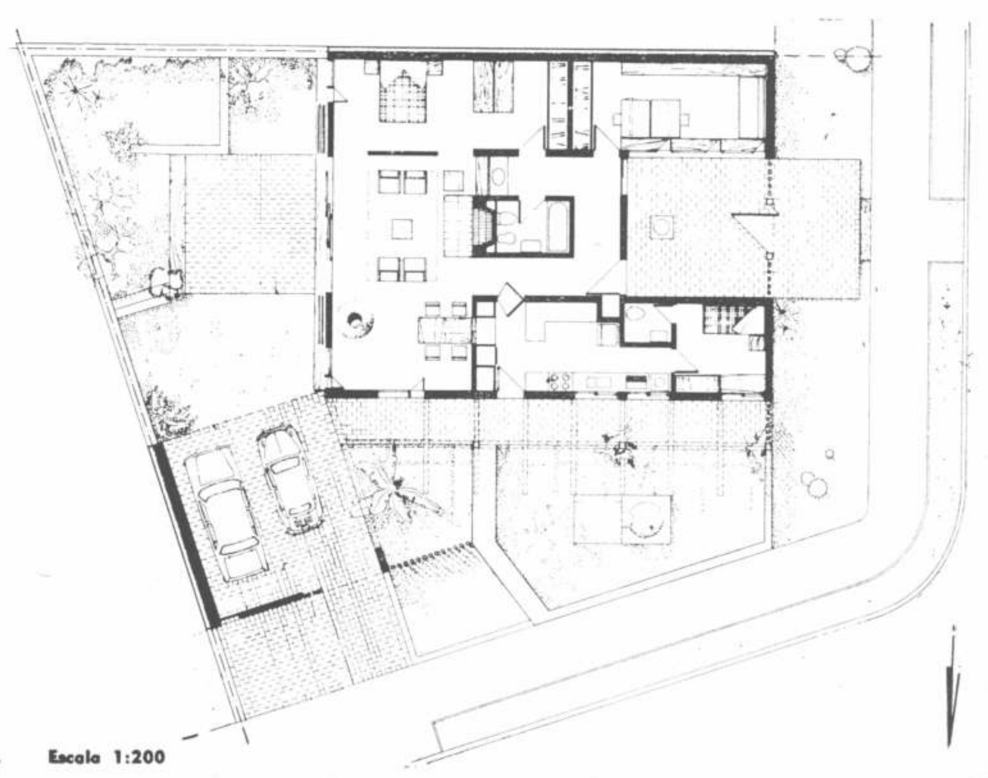
La construcción se hizo con ladrillo cerámico hueco de 20 cm de espesor (celer-bloque) que dejan en su interior tubos continuos para armar las columnas habiéndose utilizado el módulo 1,50 m. en todo el desarrollo. El techo es de celer-losa. El revoque bolseado y pintado color blanco en muros interiores y exteriores da unidad a toda la obra. La isla sanitaria, cuyos muros no son portantes, está terminada con ladrillo visto junta a plomo, pintado en el mismo color que el resto.

El color en la obra está dado por los pisos (parquet de algarrobo, gres cerámico color rojo y ladrillo común en los exteriores) y por la carpintería de cedro lustrada mate. Esta carpintería ha sido objeto de un minucioso estudio destacándose los postigones corredizos con tablillas pivotantes que permiten regular la luz a voluntad. Aparecen como detalle decorativo, vigas de algarrobo de la época colonial talladas a cuchillo (en el living). Del mismo material es la pérgola que protege la zona de servicio y el total de la carpintería que da a la calle. La pérgola, al ser trepada y cubierta por una parra, se convierte en un eficaz protector solar.

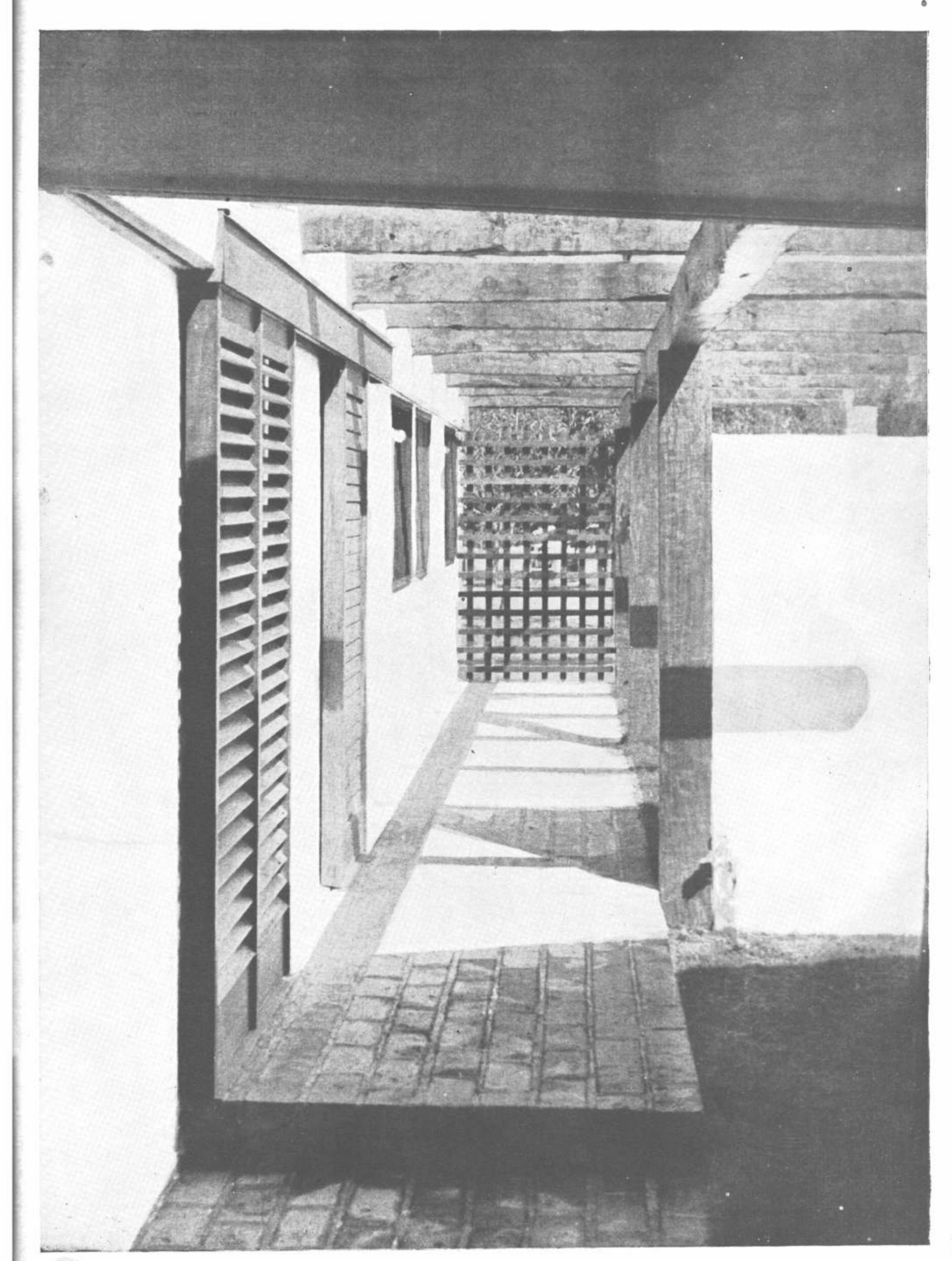
El microclima está dado por un calefactor a gas ubicado al lado de la puerta de entrada que distribuye adecuadamente el calor en todos los ambientes.

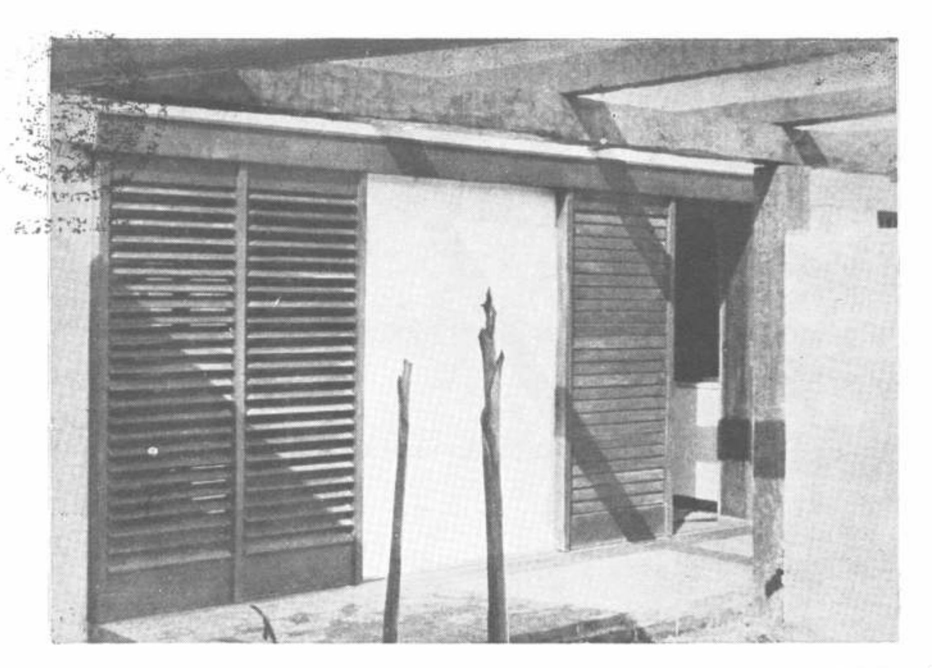






planta general. Escala 1:200

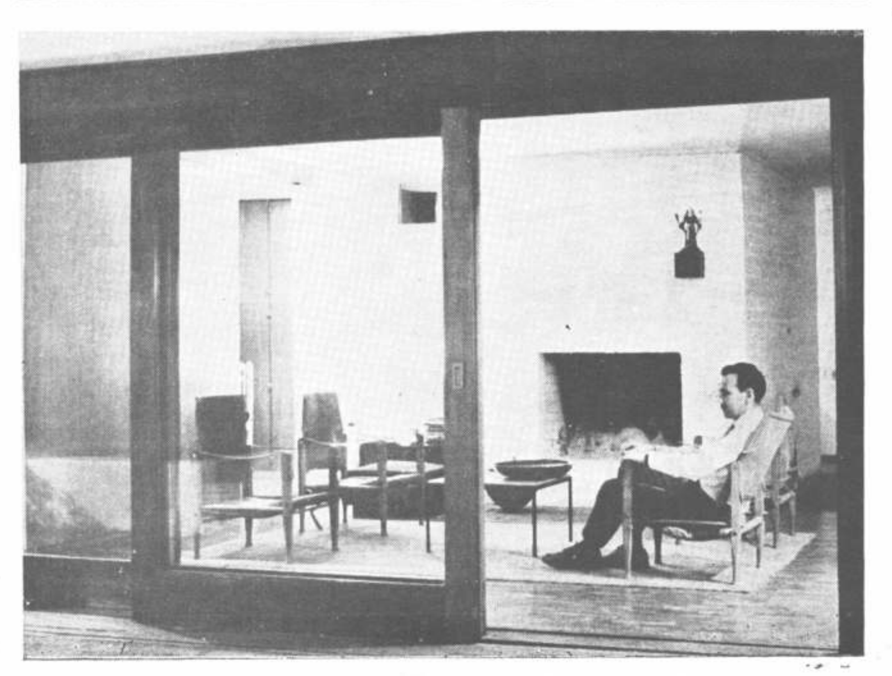




7



8



1. La casa vista desde la esquina, adonde da el patio de servicio. **2.** La fachada oeste con la entrada principal y su porche separador de climas. **3.** Detalle de la fachada oeste con la pérgola de algarrobo del sector servicio en primer plano. **4.** El cobertizo-cochera sobre la fachada norte. **5.** Los ventanales y puertas del living-comedor vistos desde el guardacoches. **6.** La pérgola que cubre la zona de servicio (vigas de algarrobo de la época colonial) se convertirá en adecuada protección hacia el norte cuando sea cubierta con la parra. **7.** Zona de servicio: los postigones corredizos con sus tablillas pivotantes son un adecuado medio de defensa climática. **8.** El living visto desde el pasillo de entrada; detrás, el patio-jardín, verdadero centro de interés de la composición. **9.** El living visto desde el jardín. Fotos de **Mario Goldfein.**

EL POBLADO Y LA IGLESIA DE PURMAMARCA, EN JUJUY, ARGENTINA





HISTORIA DEL POBLAMIENTO

A fines del siglo XVI, poco después de la conquista española, Purmamarca señaló, con la insurrección de Viltipoco, su único acontecimiento histórico. Por ese tiempo, su importancia poblacional puede inferirse comparable a la de Humahuaca y sólo algo menor que la de Cochinoca-Casabindo, dos de los centros indios más importantes de la región [1]. Durante todo el siglo XVII, tienen su reflejo en Purmanarca las migraciones provocadas por el reordenamiento español de la ecumene prehispánica y la disminución absoluta de la población india [2]. Pero además se irá incrementando, entre la población de los tres centros citados, una gran desproporción en perjuicio de Purmamarca, de tal modo que de la relación Purmamarca 1, Humahuaca 1,6, Casabindo-Cochinoca, 2,4 de 1955, se pasa a 1,25 y 31 respectivamente en 1719 [3].

Del censo de 1778-9 obtenemos una idea muy clara e ilustrativa, aun para la actualidad, de la composición racial. En el curato de Tumbaya, al que pertenece Purmamarca, la población total (968 habitantes) se compone de 29 españoles, uno de los cuales es clérigo, 64 negros libres y 875 indios; el predominio cuantitativo indio sobre la minoría dominante española es terminante y el elemento negro es escaso (relación 1, 2, 30). En Purmamarca, poblado menos importante que Tumbaya o Tilcara, es de suponer una relación aún más aguda.

Comparando la cifra total del curato de Tumbaya en 1778-9 con las que arrojan para el departamento de Tumbaya los censos de 1851 y 1947, podemos concluir que el crecimiento ha sido muy pequeño y hablaríamos de estancamiento si lo parangonamos con el que la provincia de Jujuy presenta para las mismas fechas [4]. Ya en nuestro siglo, la propia Purmamarca ofrece un panorama comprendido dentro de los mismos términos de estancamiento si no de regresión [5].

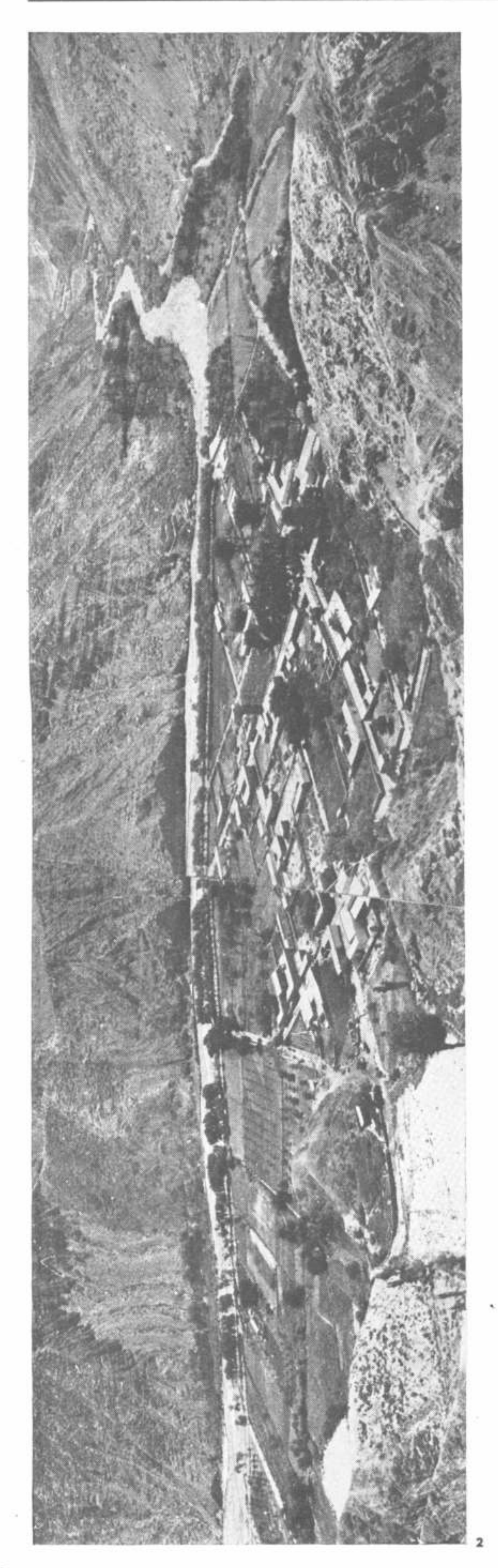
Hoy, y en números redondos, el poblado está integrado por 100 habitantes en invierno que aumentan a 150 en verano y que se agrupan en 25 familias. La cifra total de habitantes puede ampliarse a cerca de 400 si se toma como unidad el circuito electoral que comprende, sin embargo, parajes a más de 10 kilómetros del pueblo. Los hombres son más del 55 %, la mayoría de la población es muy joven (un 60 % de menores de 18 años, mientras en toda la república esa cifra es del 40 %) y, como sucede en toda la provincia, hay gran natalidad acompañada de gran mortalidad.

Este estancamiento humano tiene directa relación con las características, ya analizadas, del medio físico (escasas tierras aptas y balance hídrico desfavorable) que condicionan en gran medida una economía agropecuaria casi exclusivamente de consumo y que solo permiten prever un cambio por la vía de la explotación de los recursos mineros.

HISTORIA DEL POBLADO

En el otoño de 1594, Viltipoco y varios de sus capitanes estaban "cogiendo sus comidas" en su "asiento", cuando fueron soprendidos por los españoles, los que "cercaron las casas" [6]. Por esta y otras referencias históricas, por los trabajos de A. Salas en Ciénaga Grande y por los halazgos arqueológicos casuales de los mismos pobladores, no nos cabe la menor duda de la existencia de asentamientos prehispánicos en los primeros tramos de la quebrada de Purmamarca. El emplazamiento actual del poblado, verdadera encrucijada, debe haber sido un lugar ideal **f2** de asentamiento prehispánico desde el

1



2

punto de vista estratégico militar, a la manera de Tilcara. En Purmamarca, el dominio visual que se tiene del acceso a la quebrada de Humahuaca, a la de Tumbaya y de la ruta a la Puna desde cualquiera de las elevaciones adyacentes, hace pensar como muy verosímil la instalación —en ese preciso lugar— del "pucara" defendiendo al "pueblo viejo".

Luego de la conquista, y en algún momento del siglo XVIII, la construcción de la iglesia fijó definitivamente el emplazamiento del "pueblo de indios" que determinaban las Leyes de Indias: "junto a los núcleos de españoles radican en el territorio ya pacificado, centros urbanos con poblamiento exclusivo de naturales, ... sujetos a las costumbres del cacicazgo y de la comunidad social... son tribus concentradas en un sitio preciso, con un territorio propio, una economía autónoma y un gobierno indígena" (7). "Los pueblos de indios dieron a los indígenos la oportunidad de agruparse independientemente o mantener sus antiguos núcleos civiles con sus propias autoridades o bajo la tutela religiosa de los misioneros, mientras cumplían sus trabajos en beneficio propio y de sus dominadores" (8).

Durante los siglos siguientes, la comunidad va siendo penetrada en escasa medida y muy lentamente por los usos y prácticas hispanos, asimilados en los esporádicos contactos con el párroco y el encomendero. El aspecto del poblado, residencia permanente de agricultores indios, va cambiando por la adopción de materiales y técnicas nuevas pero manteniendo, seguramente, alrededor de la iglesia el abigarramiento espontáneo del poblado omaguaca.

"La evolución de estos pueblos se hace acorde con la de las poblaciones de españoles y pronto quedan confundidos con las de estos. La Constitución Nacional declara terminadas las comunidades indígenas y los pueblos pasan a ser propiedad de la nación y de las provincias" (9).

En acta que posee el Archivo de la Municipalidad de Tilcara, consta que el 9 de marzo de 1858 se realizó el "amojonamiento y deslinde del Pueblo de Pumamarca" (10). Los límites que allí se precisan coinciden exactamente con los actuales.

La república creó bien pronto instituciones (escuela pública en 1908 y municipalidad, registro civil y juzgado de paz en 1914) que alteraron el equilibrio secular, las más de las veces para bien pero algunas para mal, como es el caso de la institución municipal, arbitraria intervención desde Jujuy que reemplazó al auténtico y popular cacicazgo.

La Organización Nacional ha sido también, con toda seguridad, la que ha dado la forma actual al poblado, regularizando en cuadrícula las circulaciones y solares y diagramando en diagonal la plaza. (ver planimetría).

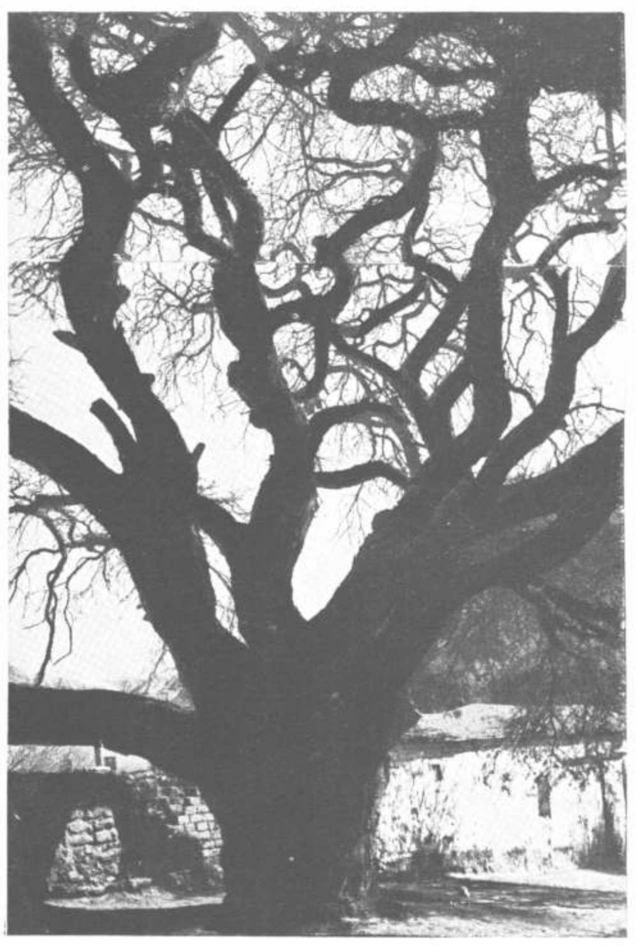
EMPLAZAMIENTO Y TRAZADO

Llegando desde la quebrada de Humahuaca, el anfiteatro de pequeños cerros de colores —al sur del poblado— aparece como un marco estupendo en escala intermedia con respecto a las serranías de fondo (ver na 412). En el límite de las faldas de esos cerros y la vaguada y en la vaguada misma aparece el poblado como una aglomeración arquitectónica no muy compacta, blanca y marrón, entre las masas verdes de las copas de algarrobos, álamos, sauces, molles, churquis y chañares.

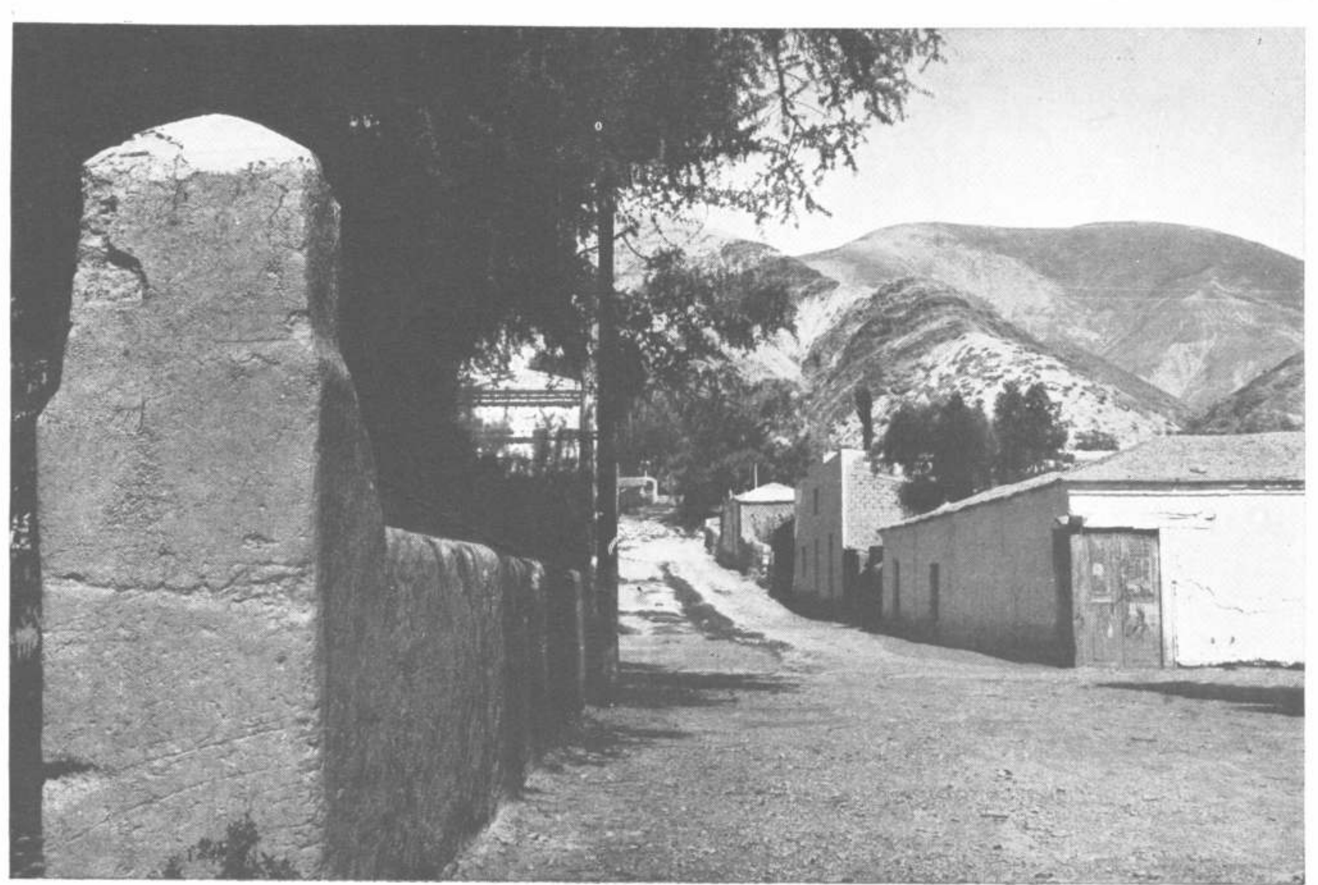
Esos elementos han sido organizados según un sistema básicamente ortogonal que ha tenido como origen la orientación NNE-SSO de la iglesia; como módulos, el largo y ancho de capilla y atrio, que se repiten, el primero entre las calles Salta, Lavalle, Florida y Libertad, el segundo sólo entre Rivadavia y Belgrano. En el único caso en el que pudo imponerse una medida arbitraria (distancia entre Belgrano y Sarmiento), esta coincide con la cuadra.

Las irregularidades son de tres órdenes distintos: por de pronto, las pequeñas dislocaciones perceptibles en las esquinas, explicables por la aplicación práctica de un esquema rígido pero no necesariamente funcional; en segundo lugar, el trazado en diagonal de las dos calles —sensiblemente paralelas— que constituyen los límites E y O y que deben su origen al "amojonamiento y deslinde" de 1858; pero las irregularidades más interesantes, el entorno de la iglesia y la calle Salta, se ubican hacia el sur. Esta zona alta posee, además de los edificios más tradicionales y la arboleda más vieja **fs4y8**, un encanto peculiar resultante de todo esto, de u fuerte pendiente y de la proximidad al cerro virgen. Es también muy probable que haya sido esta la zona del asentamiento sucesivo del "pueblo viejo" y del "pueblo de indios", el que luego se habría extendido más allá de las calles Lavalle y Florida. Esta zona del poblado ha sufrido muy serias inundaciones de barro —"volcán"— al salirse de curso el río de Purmamarca, aprovechando la depresión existente entre las calles Florida y Libertad (la inundación de febrero de 1964 **f5** llegó, por Rivadavia, 20 metros más arriba de Florida). La tradición oral afirma que "antiguamente" el río pasaba a la altura de Libertad y aún de Florida, por el borde mismo de la plaza. Por otra parte, la quebrada de Tumbaya —al E del pueblo— también ha contribuido a rellenarlo con capas sucesivas de piedras y barro; el antiguo cementerio, en el atrio de la capilla, ha desaparecido por ese motivo. En el total es perceptible —a pesar de la constancia de forma y color— la falta de unidad debida a la discontinuidad arquitectónica, que se origina en el hecho de que cada solar es una pequeña quinta.









La baja densidad humana (10-15 habitantes/hectárea) y la función de residencia permanente de agricultores califican a Purmamarca como poblado rural y la diferencian, en lo físico —a pesar de escala y trazado—, de la compacta ciudad-estado Priene (4.000 habitantes). (Ver planimetría comparada).

LAS CALLES

La circulación escasa y, en todo caso, peatonal hace aparecer como desmesurados los anchos de las calles (oscilan entre 5 y 8 metros) **f6.** Quedan definidas por las fachadas de las viviendas y las tapias que cierran huertos **f7.** Sin embargo, la frecuente ausencia de las tapias diluye la perspectiva que, en todo caso, nunca es infinita al interrumpirse por los cerros de fondo o, simplemente, por la pendiente del terreno. Ninguna de las calles predomina, dado que los únicos centros de intercambio y reunión —los almacenes— se encuentran dispersos en la zona baja.

La "historia oficial" liberal impuso el nombre de los próceres "matando todo resabio de espíritu regional o localista" y cediendo "—rara vez— al del verdadero fundador de una ciudad o al de un pionero cabalmente integrado con el lugar" (11). De cualquier modo, es muy posible que sea esta este artículo— la primera oportunidad en la que esa nomenclatura ha resultado útil, dado que la escasa magnitud del poblado la hace absolutamente innecesaria como referencia.

LAS VIVIENDAS

Sólo 25 familias habitan en forma permanente sus viviendas; otras 8 viviendas son de residencia temporaria, y a ellas se agregan 17 en ruinas o deshabitadas. Las viviendas se implantan en solares que oscilan entre los 500 y los 2.000 m², definidos con gran libertad y variedad, dentro de las direcciones impuestas por las trazas generales. Los solares en explotación comprenden vivienda con patios, zona de influencia de la vivienda con solado de tierra, terreno de cultivo y frutales y corrales para gallinas, cabras y cerdos (en ocasiones, vacunos).

El elemento de composición de la vivienda es el local rectangular apoyado en la calle siempre por su lado mayor **f7.** Por agregación de locales irá adoptando progresivamente la forma de L, U y O en torno a un patio que se definirá, entonces, real o virtualmente. En casos de L o U, tapias podrán delimitar realmente la O (ver las planimehtrías).

En las viviendas de las afueras, donde no viene impuesta la retícula, se persiste en la ortogonalidad (la arquitectura prehispánica del lugar usó el muro recto). En la quinta Ríos, parecería que se hubiera partido de un patio regular, alrededor o dentro del cual se fueron ubicando luego los locales habitables o los simples reparos de ramas que a través de él se comunican.

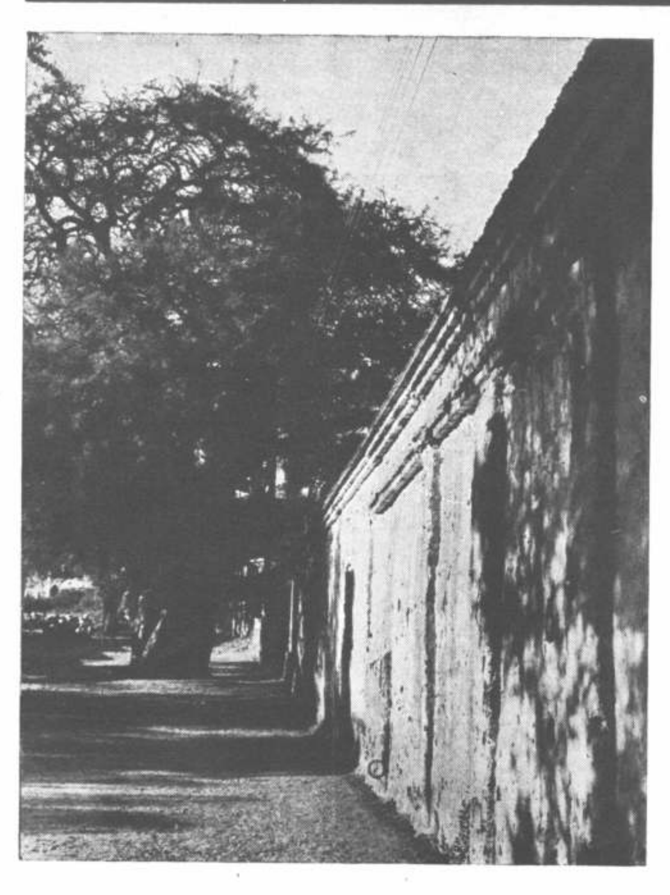
La vida del agricultor transcurre al aire libre y el centro de su vivienda es el espacio abierto con piso de tierra en el que plataformas de adobe o pircas bajas forman maceteros para flores, y en el que parras o molles **f9** proporcionan sombra. Las aberturas son mínimas y no existen transiciones arquitectónicas (galerías) entre el interior y el exterior.

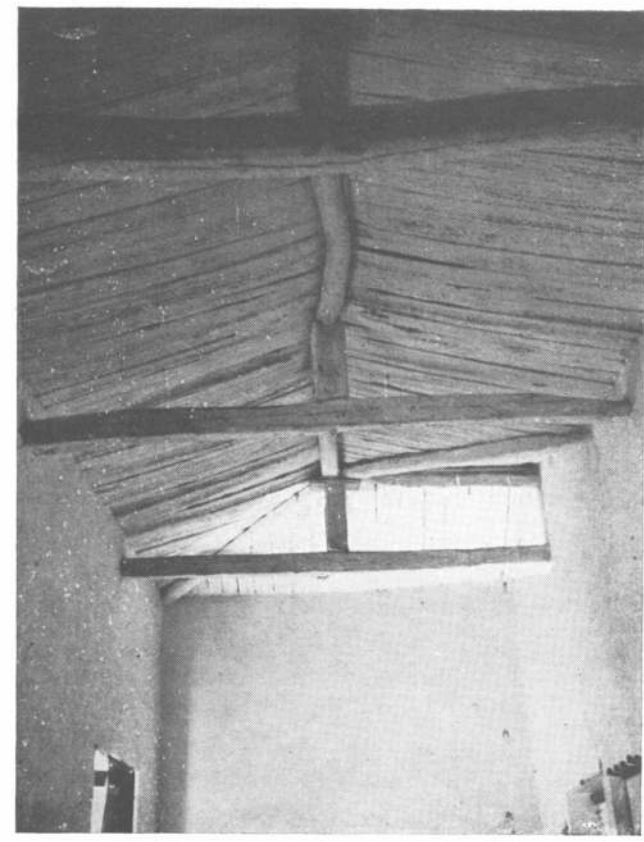


Las habitaciones no son espacios sino refugios de la luz, del frío y de la noche; pocas veces definen con claridad sus funciones o cumplen varias a la vez: cocinar y dormir poseen locales específicos, pero la cocina sirve para comer y estar y el horno, artefacto de cocinar, se ubica en el patio. El dormitorio puede ser también comedor, depósito de víveres y objetos valiosos y oratorio familiar. En viviendas de familias de mayor nivel económico aparecen el comedor y la sala.

A pesar del agua corriente, el baño instalado es la excepción aunque desde 1927, por ordenanza municipal, es obligatoria la construcción del "excusado de 2 × 1,50 m, con pared de adobe, puerta y techo". El equipamiento incluye electricidad, agua corriente, camas metálicas, mesas, sillas y roperos de madera, hornos de adobe, fogones y cocinas a kerosene, máquinas de coser, radios y fonógrafos.

Se pueden señalar, esquemáticamente, dos tipos de viviendas de acuerdo con los materiales usados y la forma resultante. El tradicional, de piso de tierra, muros revocados a bolsa y encalados, estructura a dos aguas de algarrobo, cubierta de cañas o cardón sosteniendo la torta de barro. El otro, más moderno, y que trasluce un nivel





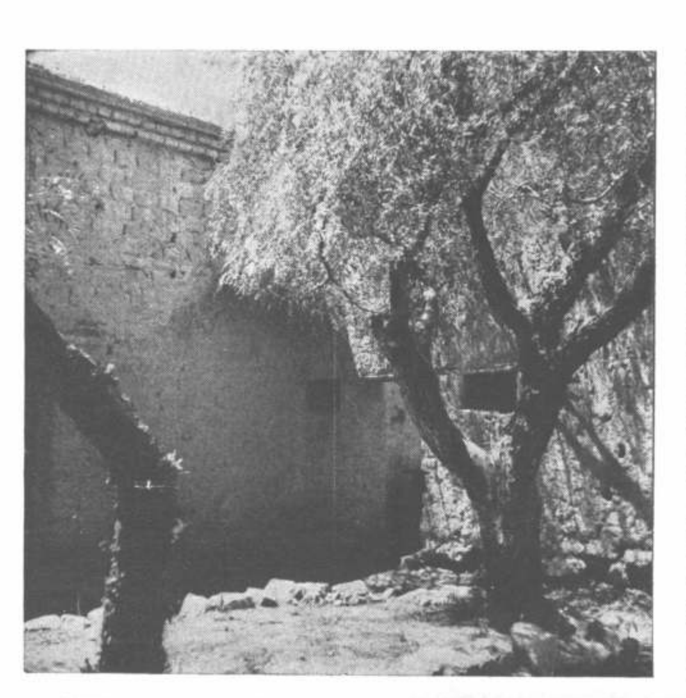
8 | 10

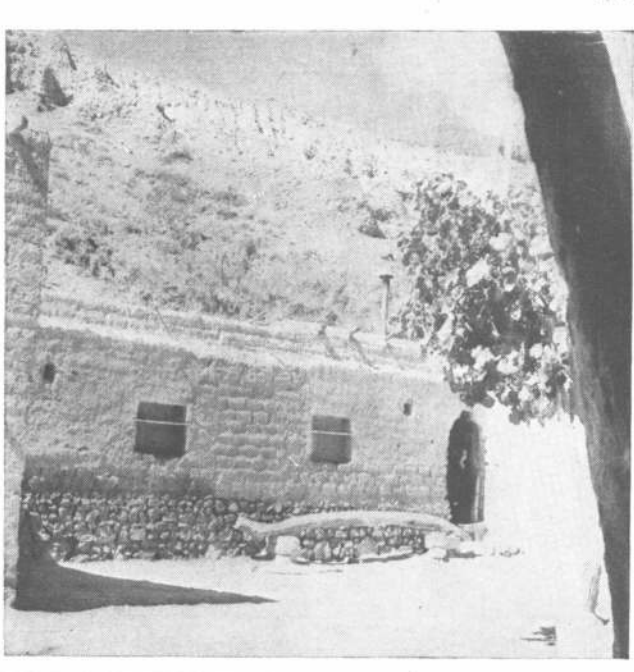
TEXTOS DE LAS FOTOGRAFIAS

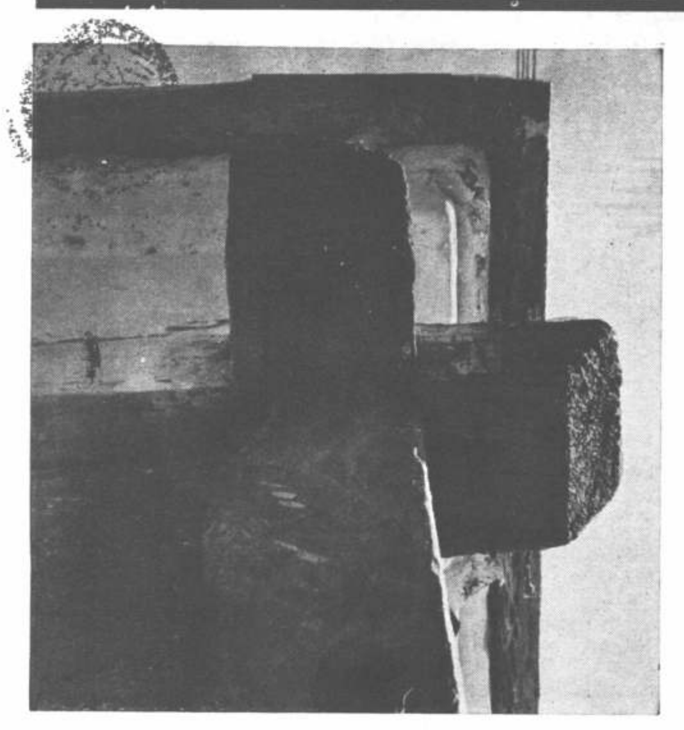
1. Casa Patagua, detalles; Belgrano y Lavalle.
2. Panorámica desde el SO.
3. Panorámica desde el SE.
4. Algarrobo varias veces centenario. Belgrano entre Lavalle y Salta.
5. Inundación del 8 de febrero de 1964.
6. Lavalle entre Rivadavia y Belgrano, hacia el O.
7. Casa Aramayo; Lavalle entre Sarmiento y Belgrano, hacia el E.
8. Casa Aramayo; Lavalle y Belgrano, hacia el S.
9. Casa Aramayo, primer patio.
10. Casa Aramayo, habitación de esquina.
11. Quinta Ríos, patio.
12. Casa Patagua, detalles.
13. Pucará de Tilcara.
14. Casa Patagua, detalles.



9 | 11











12 | 13 | 14

económico mayor, de piso de mosaicos, muros fratachados y pintados, estructura de madera industrial escuadrada y cubierta de zinc a una sola agua.

La casa Aramayo y la quinta Ríos, pertenecen al primer tipo, que encuadra en la definición del "rancho" de Aparicio: "...una vivienda de planta rectangular, cubierta por un techo a dos aguas y construida con los elementos del lugar" (12). Estos son el adobe y la madera; el primero, en mampuestos de aproximadamente 10 X 20 X 40 cm (el material casi exclusivo —85 %— de los muros portantes) y la "torta" de barro y pequeñas piedras para la cubierta; la madera, bajo la forma de grandes piezas de algarrobo o sauce para las estructuras **f10 y** los pies derechos de carpintería **f12,** planchas de madera de cardón —material liviano, resistente y decorativo— para el entablonado de cubierta, tableros de carpintería y aun para muebles; por último, cañas para el entramado de cubierta donde las luces son pequeñas.

Salvo el algarrobo, todos estos materiales son efímeros y sólo subsisten un tiempo prudencial gracias a la sequedad del clima, siendo necesario reponerlos o refaccionarlos periódicamente. Poseen, sin embargo, cualidades formales: plasticidad, cromatismo y textura. Pocos detalles son suficientes para sugerir la voluntad formal al desnudo: pilastras y cornisas, con el mínimo esfuerzo constructivo y plástico, logran considerables efectos de luz y sombra.

En tiempos prehispánicos, el uso de la piedra a la vista **f13** en lugar del adobe encalado dio a la arquitectura omaguaca un sentido mimético, fundamentalmente opuesto al dominio del paisaje por la obra del hombre característico de la arquitectura del Mediterráneo desde cinco siglos antes de Jesucristo. El enjalbegado mediterráneo y andaluz llega a Purmamarca y, a pesar de la tradición indígena, opone rudamente al verde vegetal y a los azules, rojos y amarillos de los cerros el blanco abstracto de la cal.

"Fachadas de cal ponían
cuadrada y blanca la noche" (13)

NOTAS

(1) 1595. De las cifras de indios mitayos llevados a Jujuy: Purmamarca 5, Humahuaca 8, Casavindo-Cochinoca 12; en R. P. Gabriel Tommasini, "Los indios coloyas".

(2) 1611. De las cifras de indios mitayos llevados a Jujuy según las ordenanzas de Francisco de Alfaro: Purmamarcas 1, Omaguacas 4, Cochinocas y Casavindos 5; en R. P. Gabriel Tommasini, oc, p165-9.

(3) 1617. En Purmamarca los indios, antes "numerosos", son ahora solo "algunos"; en R. P. Pablo Pastells S. J., "Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay", tI, p284.
1692. Indios tributarios (encomiendas): en Purmamarca 8, Omaguaca 23, Cochinoca y Casabindo 150; en Santuario de Nuestra Señora del Valle, "Documentos del Archivo de Indias para la Historia del Tucumán", tI, p400.
1702. Indios de encomiendas de Jujuy: Purmamarca 7, Casabindo-Cochinoca 108; en Santuario de Nuestra Señora del Valle, oc, tII, p3.
1719. Indios de encomiendas de Jujuy: Purmamarca 8, Humahuaca 199, Cochinoca y Casavindo 257; en Santuario de Nuestra Señora del Valle, oc, tII, p31.

(4) 1778-9. Censo: curato de Tumbaya 1.000 habitantes, provincia de Jujuy 13.000; en Ricardo Rojas, "Archivo capitular de Jujuy", tI; y Santuario de Nuestra Señora del Valle. oc, tII, p380.
1851. Censo: departamento de Tumbaya 2.000 habitantes, provincia de Jujuy 30.000; en "Argentina Suma de Geografía", p113.
1947. Censo: departamento de Tumbaya 4.479 habitantes, provincia de Jujuy 166.700; en "IV censo general de la nación".

(5) 1920-60. Promedio de nacimientos por año: en el período 1920-29, 49; en 1930-39, 58; en 1940-49, 57; en 1950-59, 42. Datos del Registro Civil de Purmamarca.

(6) Francisco de Argañarás, "Probanzas de méritos y servicios, etc...", tII, p548.

(7) Amílcar Razori, 'Historia de la Ciudad Argentina", tIII, p324-6.

(8) Zunilda González van Domselaar, "La ciudad como hecho geográfico", en "Argentina Suma de Geografía", tVII, p605.

(9) Idem, p611.

(10) Datos obtenidos por Dn. Carlos Reyes Gajardo.

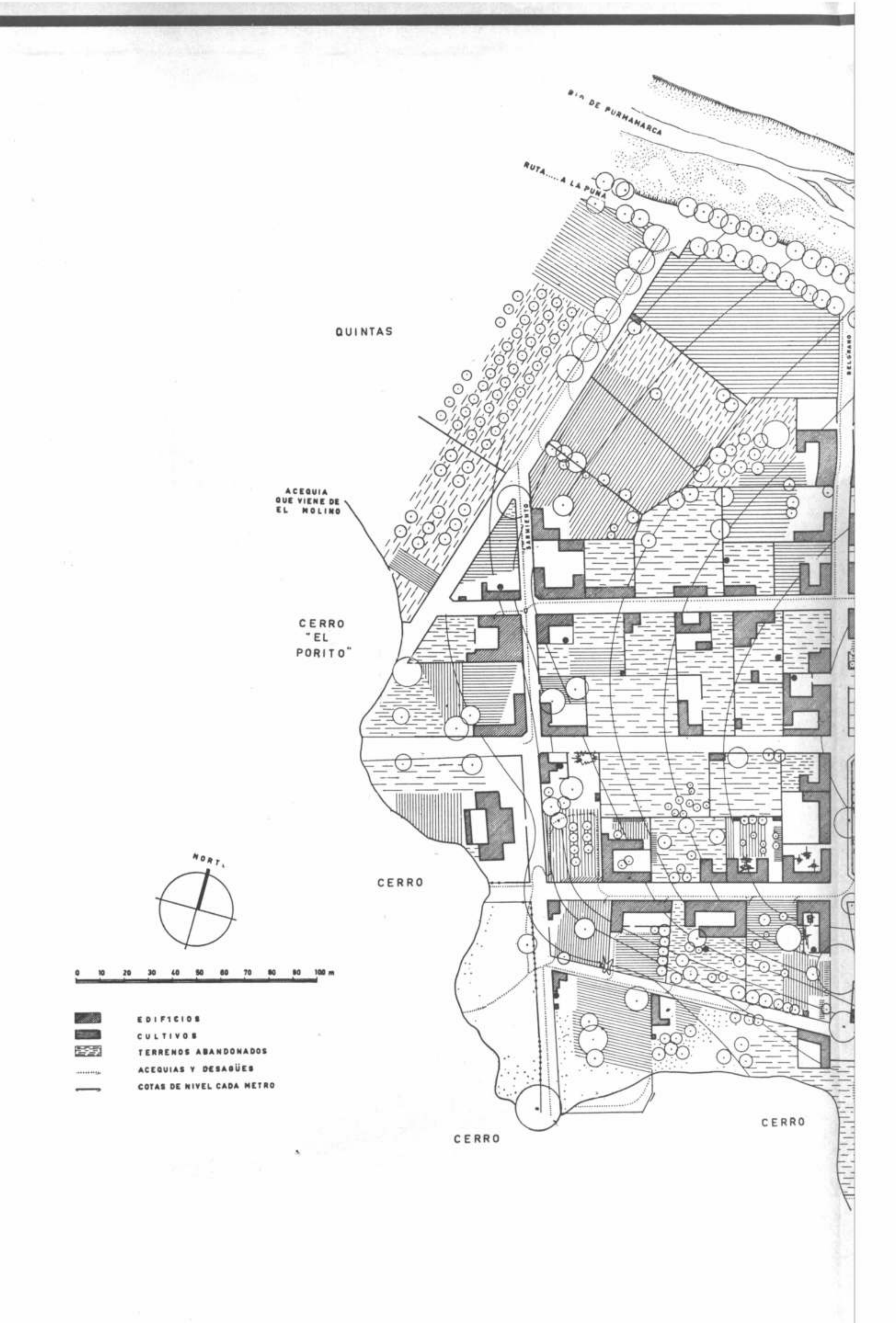
(11) Patricio H. Randle, "Los orígenes de la uniformidad en las ciudades pampeanas", en na 407, octubre de 1963.

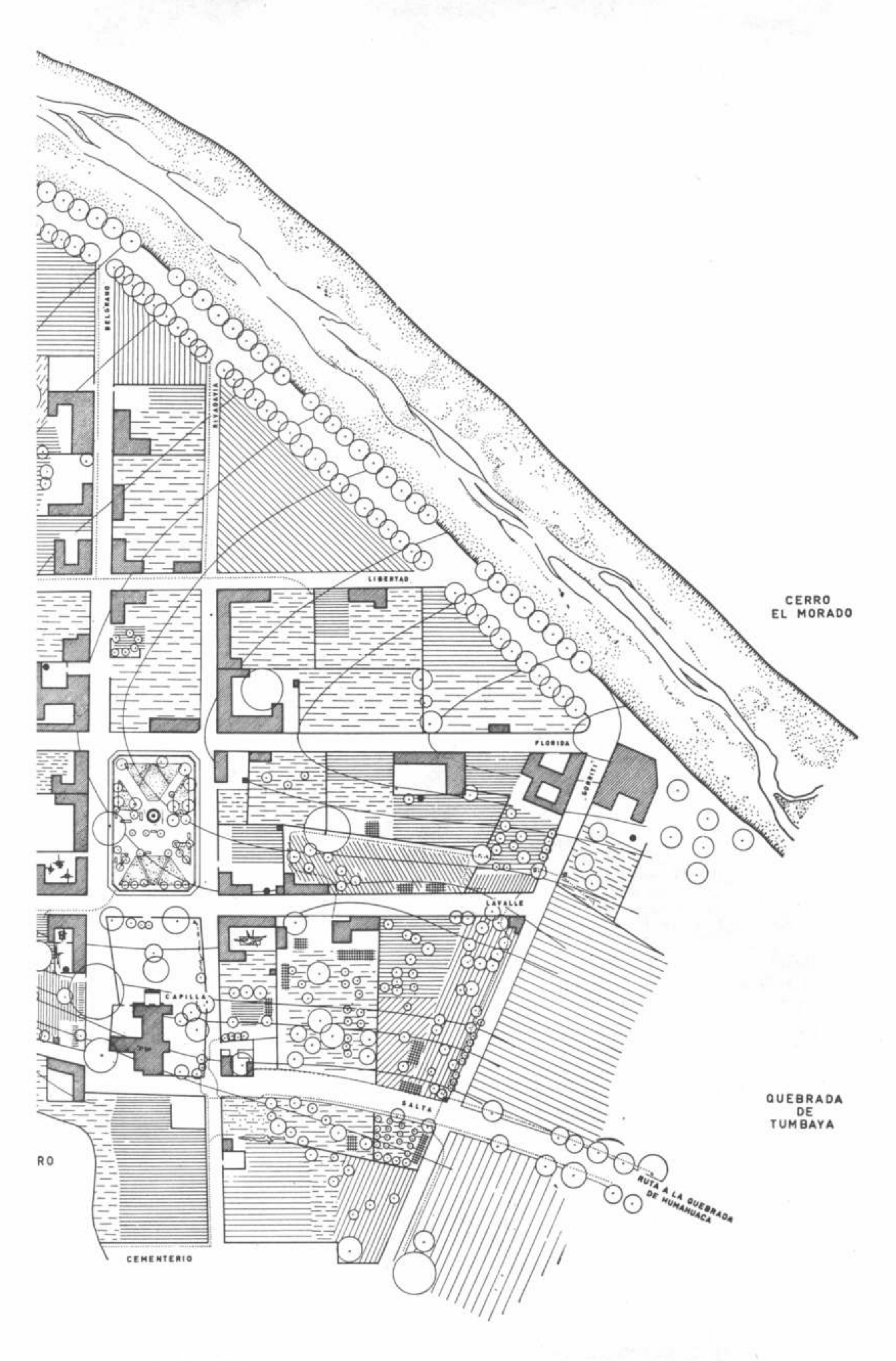
(12) E. M. Chiozza y C. C. M. de Aparicio, "Vivienda rural", en "Argentina Suma de Geografía", tVII, p521.

(13) F. García Lorca, "Muerto de Amor", en "Romancero Gitano".

NOTA GENERAL

Segunda entrega de una serie de publicaciones sobre edificios de interés histórico y artístico construidos en nuestro país durante la dominación española, dirigida por Rafael Iglesia y Federico F. Ortiz. Texto de esta entrega: Alberto Raúl Nicolini. Fotografías: M. T. Novillo (9), D. Carlini (11), Alberto Raúl Nicolini (1 a 8, 10 y 12 al 14). Coordinación y diagramación: Rafael Iglesia. Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires y a la de la Facultad de Arquitectura de Tucumán.

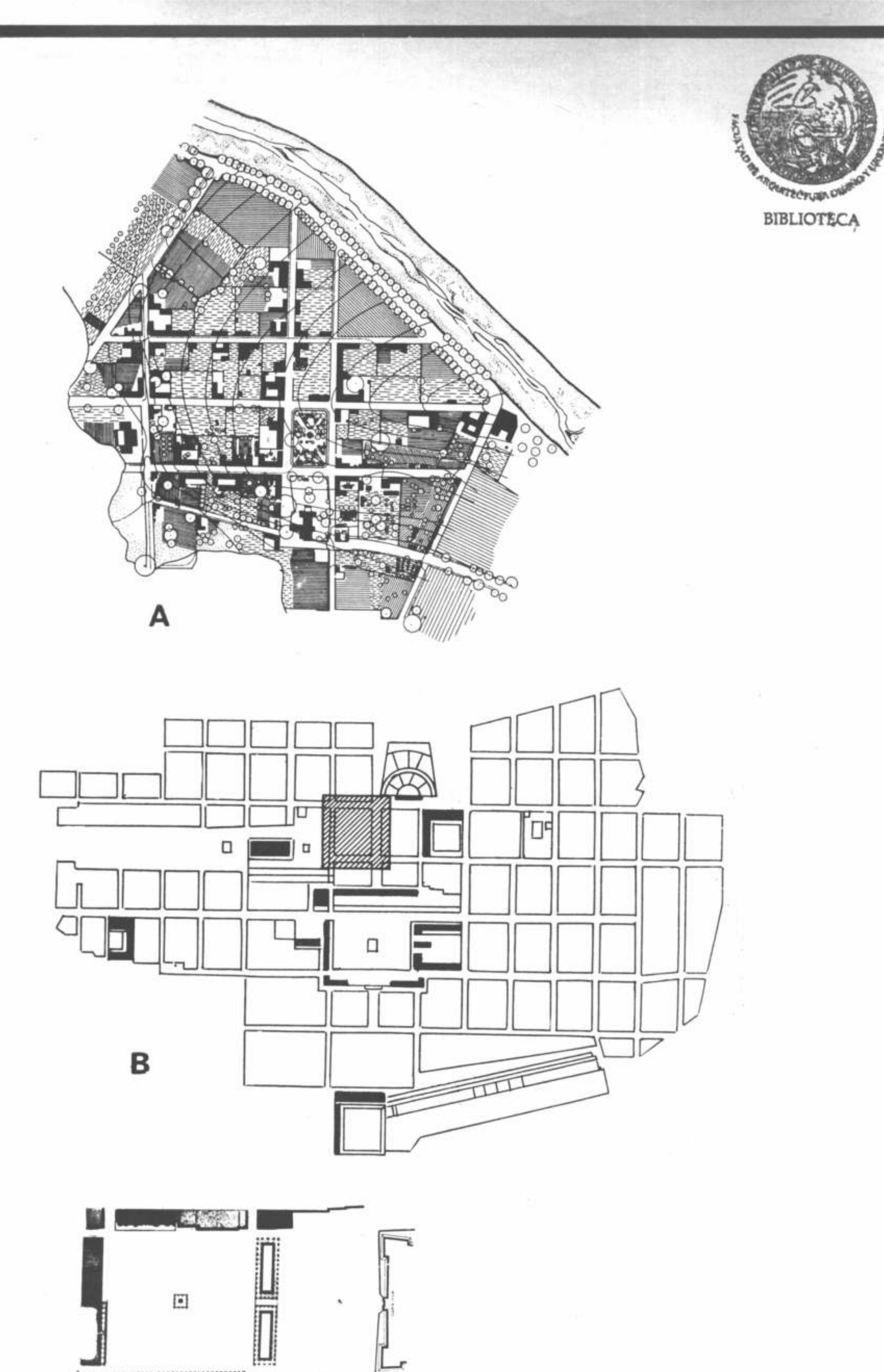

DE PURMAMARCA
RUTA..... A LA PUNA
QUINTAS
BELGRANO
SARMIENTO
ACEQUIA
QUE VIENE DE
EL MOLINO
CERRO
"EL
PORITO"
CERRO
CERRO
CERRO
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 m
EDIFICIOS
CULTIVOS
TERRENOS ABANDONADOS
ACEQUIAS Y DESAGÜES
COTAS DE NIVEL CADA METRO



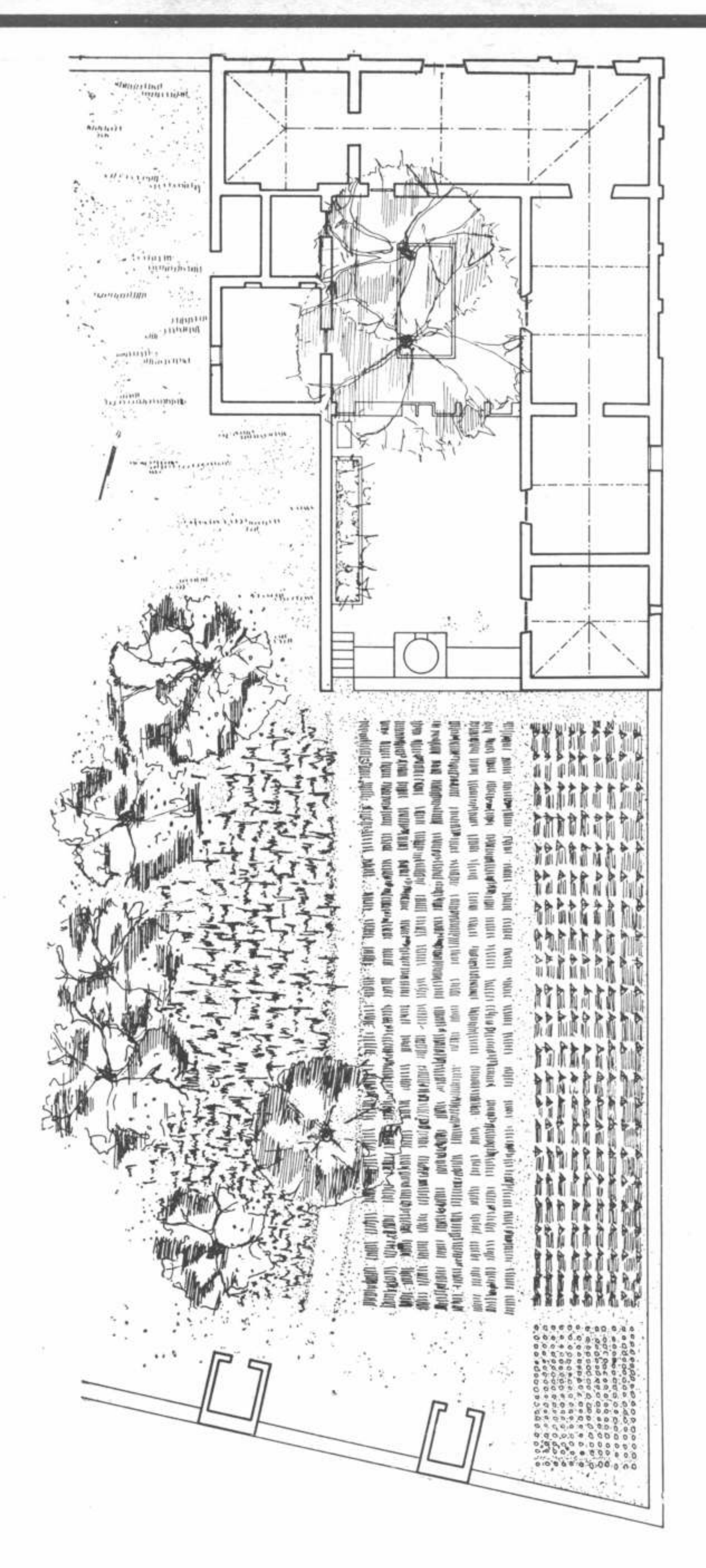
5b. **EL POBLADO DE PURMAMARCA,** EN JUJUY, ARGENTINA, SIGLO XVII-XX. **ESCALA:** 1:2000. **RELEVAMIENTO:** ALBERTO RAUL NICOLINI. **DIBUJADO:** C. PAOLASSO, M. D. R. CASTRO, C. GUERINEAU y E. KOTOWICKZ.



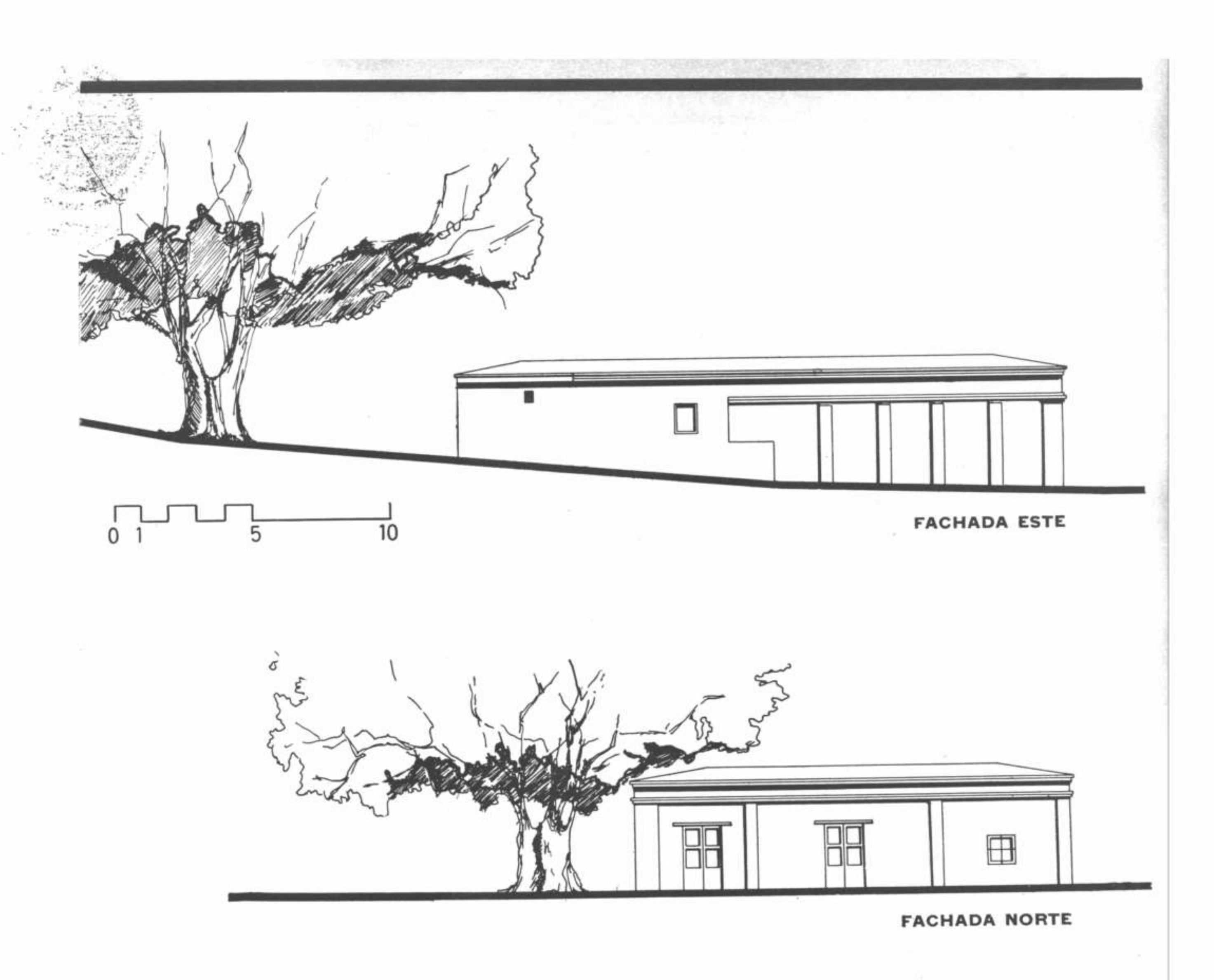
5b. **EL POBLADO DE PURMAMARCA,** EN JUJUY, ARGENTINA. PLANIMETRIAS COMPARADAS DE VIVIENDAS: D) QUINTA RIOS, E) CASA ARAMAYO, F) VIVIENDA EN PRIENE (ANGULO SUPERIOR IZQUIERDO). **ESCALA:** 1:500. **ARQUITECTO:** DESCONOCIDO. **COMITENTE:** D) SEÑOR RIOS, E) SEÑOR ARAMAYO, F) DECONOCIDO. **AÑO:** D) y E) SIGLO XVIII; F) SIGLO IV A. C. **RELEVAMIENTO:** ALBERTO RAUL NICOLINI. **DIBUJADO:** C. PAOLASSO, M. R. D. CASTRO, C. GUERINEAU y E. KOTOWICKZ, 1963.



5b. **EL POBLADO DE PURMAMARCA,** en JUJUY, ARGENTINA. PLANIMETRIAS COMPARADAS: A) PURMAMARCA; B) PRIENE, SIGLO IV A C., 4000 HABITANTES; C) PLAZA DE LA VICTORIA Y PLAZA 25 DE MAYO, BUENOS AIRES, CIRCA 1822. **ESCALA:** 1:5000. **DIBUJADO:** A y B) C. PAOLASSO, M. R. D. CASTRO, C. GUERINEAU, E. KOTOWICKZ, 1963; C) GONZALEZ PODESTA, 1960 y F. F. ORTIZ, 1963.



5b. **CASA ARAMAYO,** EN PURMAMARCA, JUJUY, ARGENTINA. **PLANTA, ESCALA:** 1:200. **ARQUITECTO:** DESCONOCIDO. **COMITENTE:** SEÑOR ARAMAYO. **AÑO:** CIRCA 1.800. **RELEVAMIENTO:** ALBERTO RAUL NICOLINI. **DIBUJADO:** C. PAOLASSO, M. R. D. CASTRO, C. GUERINEAU y E. KOTOWICKZ, 1963.



5b. **CASA ARAMAYO,** EN PURMAMARCA, JUJUY, ARGENTINA. **FACHADAS Y CORTE. ESCALA**: 1:200. **ARQUITECTO:** DESCONOCIDO. **COMITENTE:** SEÑOR ARAMAYO. **AÑO:** CIRCA 1800. **RELEVAMIENTO:** ALBERTO RAUL NICOLINI. **DIBUJADO:** C. PAOLASSO, M. R. D. CASTRO, C. GUERINEAU y E. KOTOWICKZ, 1963.

Sexto artículo del trabajo de R. A. Champion sobre orígenes, desarrollo y recíprocas influencias en las corrientes de la arquitectura contemporánea; se formulan consideraciones críticas acerca de la obra de Le Corbusier, para situarlo en el panorama de conjunto de la arquitectura actual.

Le Corbusier y el racionalismo europeo

"La perturbación contemporánea es en el fondo una cuestión de habitación. Quien dice habitación, dice ciudad, y quien toca a la ciudad, debe preparar el campo: —reorganización agraria, reconstrucción urbana— en una palabra, reconstrucción del país entero.

"La sociedad contemporánea sufre —más aún, está desesperada— por carecer de vivienda. Vive en condiciones materiales de habitación que tornan mediocre y sin esperanza la vida doméstica... Vive en ciudades que son causa de desgaste físico y moral, y que no son ya sino una paradoja absurda, dolorosa y trágica. Más allá de las ciudades, el campesino está sepultado en su granja, vieja, ruinosa, donde reina la mortalidad y donde ha desaparecido la alegría de vivir.

"Digo que se trata... de una verdadera crisis de conciencia y que el alojamiento inhumano, único refugio de la mayoría de los habitantes, está en el origen mismo de nuestro desconcierto y de nuestra desorganización.

"Se me contesta que nada puede emprenderse por falta de dinero... No acepto esta derrota. Pretendo, por el contrario, que si esta cuestión estuviese bien planteada... se vería que la vivienda es tan necesaria como el pan y que en nuestra época es objeto de consumo general, en todo el mundo. Que, por consiguiente, representa un programa gigantesco para la actividad contemporánea".[1]

En 1930 Le Corbusier escribía estos párrafos, para luego señalar que la solución de este problema debe ponerse en manos de la gran industria y no dejarla abandonada a la rutina de la industria de la construcción.

Los grandes problemas de la sociedad contemporánea

De la misma manera ha encarado durante toda su vida el análisis de los grandes problemas que afectan las sociedades contemporáneas, a cuya solución ha consagrado su actividad de arquitecto, urbanista y teórico. Es un hombre que piensa las cosas en grande: la arquitectura y el urbanismo deben convertirse en instrumentos destinados a humanizar la gran ciudad. La solución que para ello propone es diametralmente opuesta a la que sugiere Wright —su total dispersión—, y conduce en verdad a la glorificación de la ciudad. Sostiene, con buen fundamento, que la ciudad actual es ya pura dispersión y por ello increíble e inútil despilfarro. Los norteamericanos "baten todos los records: ¡las regiones urbanas de Nueva York y Chicago tienen 100 kilómetros de diámetro! ¡Qué dispersión! ¿Por qué...? Es que esos hombres persiguen un sueño quimérico: el de la libertad individual. Porque la atrocidad de las grandes ciudades es tal que un instinto de salvación impulsa a todos a huir, en pos de la quimera de la soledad... Son millones los que quieren ver el cielo, vivir con árboles, esos compañeros de las edades sin historia. Son ahora millones los que juntos consideran su sueño asesinado: la naturaleza desaparece bajo sus pasos; la ocupan casas, con caminos, estaciones y almacenes... Son las "ciudades-jardín", creación de fines de siglo XIX, aprobada, favorecida, santificada por el capitalismo...".[2]

El programa de los tiempos nuevos

Frente a este panorama de la ciudad actual, en el que reina el más absurdo despilfarro de tiempo y dinero —sin contar la frustración de millones de seres— Le Corbusier fija el "programa de los tiempos nuevos": reconstrucción de las regiones urbanas, vitalización de las zonas rurales... La ciudad no tendrá suburbios. Las técnicas modernas permiten ganar en altura lo que se perdía en extensión. La ciudad (del futuro) es compacta, breve. El problema del transporte se ha resuelto por sí solo. Con edificios de cincuenta metros de altura podemos alojar 1.000 habitantes por hectárea, una superdensidad".[2] Lo edificado cubre solo el 12 % del terreno. El 88 % restante lo ocupan los parques donde se instala el deporte: el deporte al pie de la vivienda. De este esquema surge la "verdadera jornada de trabajo de la civilización maquinista": 8 horas de sueño, 1 hora de transporte y 11 horas de ocio y recreación. He aquí la visión optimista de la ciudad futura, organizada sobre bases cooperativas y comunitarias, y fruto de las técnicas contemporáneas. ¿Cómo ha llegado a ella Le Corbusier? Por un lado, a través del análisis crítico de la gran ciudad, como lo hemos visto; por el otro, mediante el minucioso estudio de las funciones, replanteado sobre bases nuevas y aplicado a la sociedad contemporánea; estudio que se inspira en el espíritu lógico y racional, siempre presente en Le Corbusier. Hay en su arquitectura sólidas bases funcionales que lo conducen a establecer desde 1922 lo que él denomina la "célula a la escala humana", punto de partida de su concepción arquitectónica y urbanística. Mas todo depende de la manera en que se establece esa unidad de la arquitectura: en él es fruto de su concepción cartesiana, que tiende a igualar todos los hombres con el rasero de la razón. Si los hombres son fundamentalmente iguales, también lo son sus necesidades: el papel de la arquitectura consiste en establecer esas necesidades típicas y establecer las adecuadas soluciones espaciales, que también serán típicas.[3] Le Corbusier ha realizado estudios muy elaborados de estos aspectos de la arquitectura que le han llevado a renovarla a través de análisis que parten de dos factores: las nuevas formas de vida y las técnicas contemporáneas. Todo el esquema de su arquitectura está tejido de una lógica al parecer irrebatible: la celula establecida "a la escala humana" se integra en la "unidad de habitación", que a su vez se incorpora al gran complejo de la ciudad según los mismos principios.

Es lisa y llanamente pura locura querer mantener en nuestro tiempo el sueño imposible de la vivienda unifamiliar, tal como lo sostienen Wright en su "Broadacre City" y los sajones en las "ciudades-jardín". Las condiciones de la época conducen a una única solución posible: la ciudad vertical, cuya "unidad de habitación", dotada de servicios comunes, sirve a varios miles de habitantes.

Juicio crítico

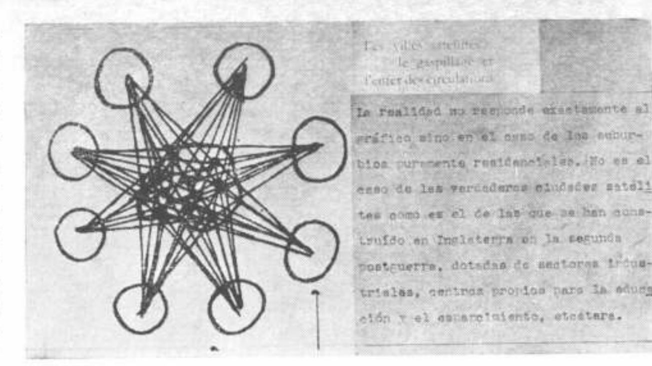
Esta solución parece ser la que imponen las circunstancias, pero muchos la admiten solo a regañadientes, porque limita al mínimo los ámbitos de la vida privada y los constriñe en medio de actividades colectivas pre-establecidas. Para Le Corbusier, en cambio, ésta es la fórmula ideal de la vida pública y privada. Tal fórmula es en verdad el fruto de un punto de vista nutrido de fe racionalista que le inspira a Le Corbusier una prédica infatigable en pro de sus soluciones, las únicas posibles a su juicio para el mundo actual. Así vemos cómo en nuestro tiempo dos posiciones extremas, las de Wright y Le Corbusier, conducen a doctrinas fervorosas pero tan enteramente inconciliables que llevan, la primera, a eliminar la ciudad, y la segunda, a someterla al ordenamiento de la colmena, aunque en formas grandiosas.

No advierte Le Corbusier los peligros que por su desarrollo hipertrofiado encierran las técnicas en el mundo moderno. Solo ve el desorden actual, consecuencia de la utilización no planificada de esas técnicas. Cuando analiza las funciones, cuando ordena el espacio arquitectónico y urbanístico para el mejor desenvolvimiento de aquéllas, no prevalece en él un método simplemente racional, que sería por lo tanto plenamente científico. Ciertamente hay en su labor una alta dosis de objetividad, pero ésta se detiene ante ciertos supuestos no analizados o no percibidos, y que resultan de su actitud racionalista: verdadera postura metafísica ante la realidad, que condiciona sus análisis y encierra sus

creaciones en esquemas regulados y formas geométricas ortogonales. Cuando moldea racionalmente la expresión artística de un contenido, estamos ante un hecho humano, tan humano como lo es el intelecto mismo. Pero si se trata de penetrar en el conocimiento profundo de la realidad, y de proponer soluciones con miras al logro de ciertos objetivos fundamentales, mediante el análisis funcional y sociológico de los hechos, nos enfrentamos con graves riesgos pues está en juego el destino mismo de nuestra civilización. Quizá adolezcan de insuficiencia, por el motivo señalado, ciertos análisis y propuestas de Le Corbusier, cuando comprobamos que en el transcurso de más de 40 años, no han variado prácticamente un ápice sus puntos de partida, si bien sus estudios se han ido enriqueciendo con nuevas e importantes aportaciones. Imbuido de su filosofía social positivista, Le Corbusier nos habla de la felicidad como meta que el hombre alcanzará a través del orden y del equilibrio; pero a la vez nos dice que en el mundo moderno la libertad es un sueño quimérico. ¿Admite acaso como un "fatum" de la nueva civilización técnica que en pro del orden debe sacrificarse la libertad individual, ese viejísimo anhelo del hombre occidental, que parecía ya encontrarse al alcance de su mano?

Aunque concientemente no se proponga tales fines, es indudable que su esquema de la ciudad futura ha sido fácil blanco de severas críticas, algunas de las cuales descubren bajo la máscara del orden, un sistema de vida regimentado: "En el fondo de todas esas construcciones ideológicas —escribe Pierre Francastel en "Arte y Técnica"— lo que fa... es el sistema militar, el cuartel... que supone el abandono del espíritu entre las manos de los que están encargados del orden colectivo, y las sanas distracciones y la vida al aire libre. El cuartel, los claustros, los campos, las prisiones, los falansterios: Le Corbusier pertenece a la línea de aquéllos que, a través de las edades, han querido hacer la dicha de los demás, aun al precio de su libertad".[4]

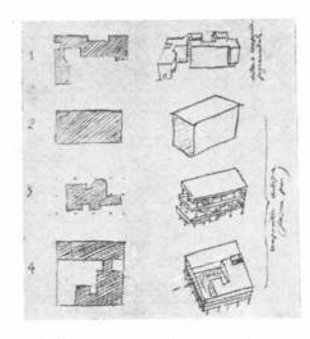
Aunque tales críticas pueden parecer excesivas, es indudable que las soluciones que propone Le Corbusier, fundadas en la idea del "standard" y por eso plenamente conformes a la esencia misma de la "civilización maquinista", se fundan en un funcionalismo que solo toma en cuenta aquellas funciones primordiales que son comunes a todos los hombres, sin considerar ciertos aspectos de lo humano, que por pertenecer al orbe de lo psíquico-espiritual, revisten múltiples variaciones y tendencias y no pueden ser sometidas al esquema simple surgido del análisis de las "necesidades tipo".



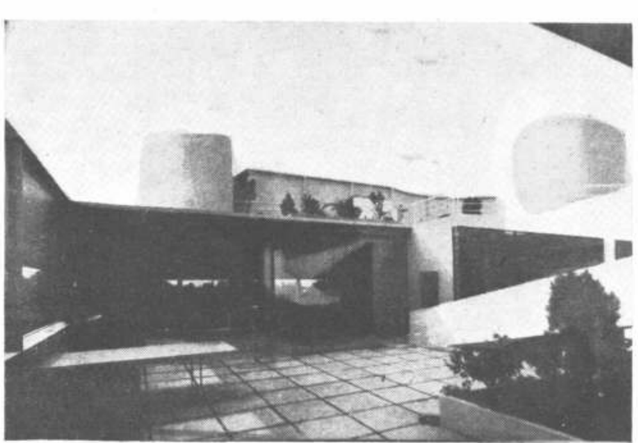
1 Ciudades satélites: el despilfarro y el infierno en las circulaciones.

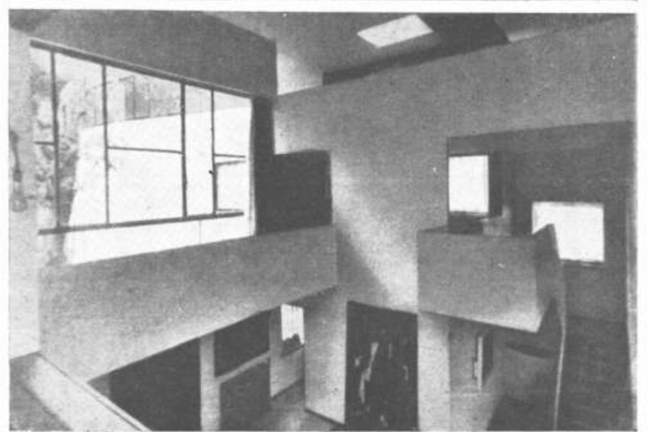


2 El desierto de las ciudades jardín, —exilio y desilusión —la ciudad verde: sol, espacio, vegetación.



3 La composición en planta y elevación: el "prisma puro" o "composición cúbica" y sus distintas formas; en último término el esquema de la "Villa Savoye".





4 La riqueza escultórica de los espacios: **a** del espacio exterior (la terraza-jardín de la "villa savoye" - 1929); **b** del espacio interior (hall de la casa La Roche - 1923).

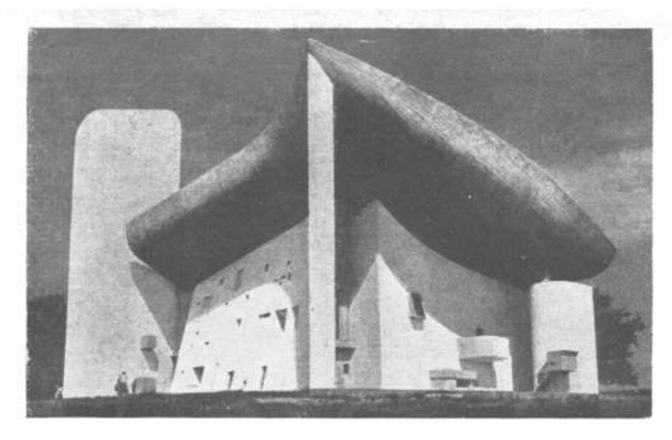
El problema es bastante sutil y complejo. Ha de admitirse que en sus grandes lineamientos las soluciones propuestas por Le Corbusier son adecuadas a las esencias de nuestra época. Lo demuestra cada día la práctica misma de la arquitectura y el urbanismo. Es decir que, en cuanto se refiere a las funciones primordiales (las que surgen de las "necesidades típicas" de Le Corbusier) parece inevitable una ordenación espacial semejante a la que propone Le Corbusier, cuando se trata de resolver problemas angustiosos de habitación. El ha visto claramente el problema que plantea la dispersión urbana, origen de tantos males. E igualmente ha criticado certeramente el uso caótico del rascacielos por los norteamericanos. Tampoco ha de pensarse que haya descuidado la vida espiritual en su plan de la ciudad futura. Pero ésta quizá corra el peligro de zozobrar a la larga en un esquema que carece de flexibilidad en el planteo y en las formas. Su modelo inspirador, por propia confesión del autor, es la vida conventual, que comporta una fuerte disciplina conscientemente adoptada por todos los participantes.[5] ¿Es acaso posible y conveniente aherrojar a toda una sociedad en tal estilo de vida uniforme, por grandes que nos parezcan sus virtudes, incluso para la edificación espiritual del hombre?

Le Corbusier y los CIAM

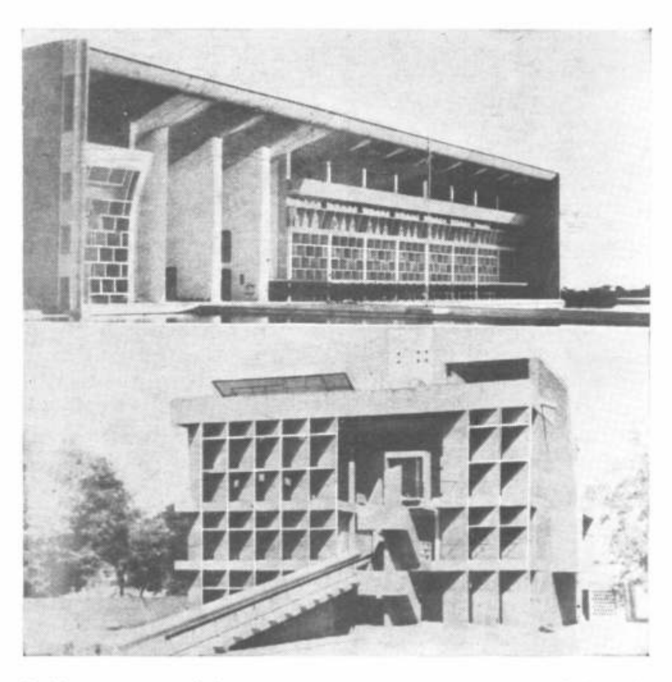
En el panorama europeo de la primera postguerra Le Corbusier aparece como una figura de primera magnitud y desde entonces, por su genialidad, ha venido ejerciendo una fuerte influencia internacional en la evolución arquitectónica. Por las tendencias mismas de su pensamiento y de su arte ha desarrollado una acción que, aunque aislada en su propio país, no tardó en insertar-

se en un movimiento continental que luego alcanzó resonancias universales, afirmándose a través de los "Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna" (CIAM). Es importante señalar este hecho porque revela, a partir de la década del 20, una comunidad de propósitos y de tendencias de enorme trascendencia para la arquitectura contemporánea, en un momento crucial de su desarrollo. Es conocida la elaboración y difusión de ideas fundamentales que se ha hecho a través de los CIAM, en los cuales ejerció influjo preponderante el pensamiento de Le Corbusier: su breviario, la famosa Carta de Atenas (1933), es significativamente un compendio de sus propias ideas, que el grupo CIAM de Francia publica en 1941.

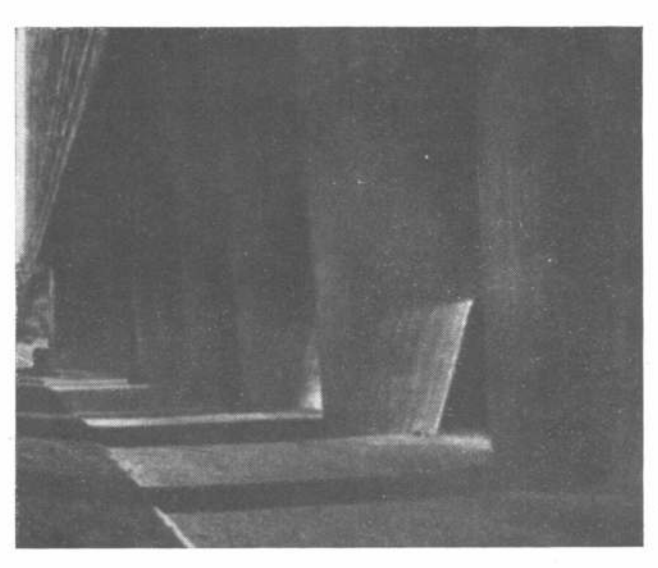
Hay pues en este momento inicial de la arquitectura contemporánea un vasto movimiento de alcances internacionales, fundado en un sistema de ideas y tendencias que se han gestado en países de Europa Occidental. Y en él encuentra sólido apoyo la acción tesonera de Le Corbusier, su líder más destacado. Pero en el seno de ese movimiento, y más allá de un programa común, se advierten apreciables diferencias en los enfoques que guían el pensamiento y la acción de quienes participaron en él. Se trata, en suma, y aún admitiendo la orientación predominantemente positivista y racionalista de los CIAM, de una mayor flexibilidad y de una mayor disposición para abrirse a la comprensión e influencia de los factores instintivos y sentimentales: esa faz de lo humano que Le Corbusier quiere ver sometido y ordenado en los cauces trazados por el intelecto.



5 El volumen simple y el enriquecimiento de la forma: la capilla de Ronchamp (1950-55); complejidad de las superficies curvas y espesamiento de los perfiles; el muro.



6 Mantenimiento del prisma puro y enriquecimiento escultórico de las superficies: **a** el Palacio de Justicia de Chandigarh (1951) **b** el Palacio de los Millowners en Ahmedabad, India.



7 La escala en la "Unidad de habitación": vista a la altura de los "pilotis" de la unidad de habitación de Marsella (1948-50).

La plástica

Hay, sin embargo, una faz de su personalidad —la artística— donde se da lo que podríamos calificar de insurgencia de la pura sensibilidad frente a las regulaciones racionalmente impuestas a la forma. Esto que revela en él la presencia de una veta romántica (aunque parezca abusivo el uso de este término en su caso); se acentúa en su obra con el pasar del tiempo, sin llegar empero a sobrepasar los límites impuestos por él a la fantasía y a la libertad formal; lo que él llama el "dominio de lo simple". Recordemos que lo simple no es para él lo pobre; es el efecto de una selección, de un juicio de la razón, que tiene por objeto la pureza misma. Hay en esta búsqueda una marcha que conduce "de la confusión a las claridades de la geometría".[6] Así pues, si en Wright se advierte desde la década del 30 una tendencia a la simplificación de la forma (Casa Kauffman) en este mismo sentido del término, que aproxima su arquitectura al racionalismo europeo, puede advertirse en las creaciones de Le Corbusier una inversa sensibilización progresiva de la forma que alcanza su máxima expresión en la Capilla de Ronchamp y en el Palacio de Justicia de Chandigarh. Pero Wright no ha abandonado sus concepciones básicas en aquella obra, pues la forma pura del prisma sin molduración sólo es en ella el vocabulario de un lenguaje plástico que sigue atenido a la idea de una estructura inspirada en el crecimiento natural. Tampoco Le Corbusier abandona en sus últimas obras —donde el enriquecimiento de la forma se traduce en un manejo muy complejo de la curva— su propio esquema de lo simple. Sigue siendo imposible concebir en una sola imagen mental la obra de Wright, en tanto que la de Le Corbusier —el Palacio de Justicia por ejemplo— configura aún su riqueza plástica dentro de uno o varios volúmenes simples que la imaginación concibe fácilmente.

Ciertamente este enriquecimiento de la forma tiende a acentuar cada vez más las dotes innatas de Le Corbusier que lo llevan a hacer más potente la expresión escultórica de su arquitectura a través de la rugosidad y rusticidad de las superficies, el espesamiento de los perfiles y el retorno al muro como elemento expresivo. No ha de creerse, sin embargo, que esta evolución plástica no esté ya prefigurada en sus primeras obras. Le Corbusier no ha llegado al "pan de verre" sino a través del análisis lógico de las funciones (que en la elaboración de sus formas desempeña un importante papel) y pasando previamente por la ventana horizontal (1921-28); ya, para entonces, Gropius había realizado desde 1911 en la Fagus Werke y en 1925 en la Bauhaus, la ventana integral que rodea totalmente un cuerpo de edificio. Le Corbusier despliega gene-

rosamente las superficies vidriadas, pero no al punto de anular la masa arquitectónica, como puede advertirse en las primeras obras en que aplica el "pan de verre" (Pabellón Suizo, Cité de Refuge). Posteriormente el "brise-soleil" y la "loggia", fruto de sus preocupaciones funcionales, contribuyen a enriquecer su plástica y a afirmar el carácter escultórico de sus obras. En la actualidad, esta plástica arquitectónica compite con la de Mies van der Rohe en el campo de la arquitectura internacional y ha dado lugar a infinitas variaciones sobre el mismo tema.

La plasticidad de su arquitectura es una característica que se suma —y en cierto modo se opone— al otro rasgo esencial, la simplicidad volumétrica, que lo lleva a Le Corbusier a componer dentro de volúmenes predominantemente prismáticos. La simplicidad volumétrica, y en otro sentido la aplicación del Modulor, constituyen la base racionalizada de su arquitectura. Pero dentro de tal esquema ha tendido siempre a expresarse con mayor libertad, sensibilidad y fuerza. En algunas de sus obras de Chandigarh ha logrado, a través del sistema formal de loggias y parasoles, una nueva manera plástica de interrelacionar visualmente el espacio interior y el exterior. Manteniendo el volumen simple, pero de superficies enriquecidas plásticamente, ha alcanzado una gran variedad y riqueza espacial interna, aunque dotando siempre al espacio del carácter fuerte que le imprime la predominancia de la masa.

Todo en la obra de Le Corbusier sigue oponiéndolo a Wright: el uso de nuevos materiales y técnicas (en particular el hormigón armado usado escultóricamente), la concepción de la obra orquitectónica como un bloque unitario, hasta el uso del color puro con el cual cubre el hormigón, como ha solido cubrir muros de piedra. Esa obra se manifiesta así como una pura creación humana que se levanta categóricamente del suelo y no aspira a confundirse con la naturaleza sino a afirmarse frente a ella.

El valor expresivo y simbólico de las formas

La manera propia de Le Corbusier de concebir y realizar la forma arquitectónica plantea algunos interrogantes, en cuanto al sentido expresivo y al valor como símbolo que ha de atribuirse a su plástica dentro de un panorama de conjunto y en relación con las corrientes pictóricas de signo racionalista. Aunque heredero del cubismo, su sentir innato lo aparta en lo esencial de esa corriente artística. En su primera etapa el cubismo tendió a una expresión desmaterializada y no representativa, a partir del plano y de sus combinaciones; y alcanzó a la plena abstracción al desembocar en el neoplasticismo, cuyo lenguaje ordena el plano y el color puro en una composición estrictamente ortogonal. En parte esta concepción formal se encontrará incorporada a la arquitectura de Mies van der Rohe. Le Corbusier, aunque organiza sus formas arquitectónicas y urbanísticas en esquemas ortogonales, se aparta de aquella posición estética por su fuerte tendencia a la corporeidad plástica, que acabó por restituir el valor expresivo del muro a la arquitectura contemporánea. En él se enfrentan y conjungan dos tendencias: el imperativo lógico de su mente y el impulso sensible de su arte, que pugna por expresarse. Y esta sensibilidad no se amolda a la transparencia y a la inmaterialidad del primer cubismo,[7] no a las formas pictóricas y arquitectónicas elaboradas por el grupo De Stijl, pues tiende a expresarse en formas corpóreas y tangibles, que su espíritu lógico encierra en esquemas geométricos y en formas simples.

Dentro de las corrientes racionalistas, el neoplasticismo significó un intento por crear una forma plástica adecuada a la época, que expresara el movimiento en forma desmaterializada, el equilibrio dinámico sin recurrir al signo. Los planos de los cubistas todavía eran expresión de la sensibilidad individual. Aquí, en la etapa final del neoplasticismo, se llega a la total impersonalidad mediante la simbolización del espacio con zonas de color puro que se encierran en un juego rítmico de horizontales y verticales fuertemente marcados. Ese reticulado se escapa de los límites tradicionales del cuadro y revela un sentido expansivo de la simbolización del espacio y de la realidad. Esta manera de concebir la expresión plástica de tanta trascendencia para la arquitectura y tan emparentada con la evolución de ésta desde principios de siglo, tiende a mostrarnos la continuidad y la fluencia espacial ilimitada, aunque organizada en una sólida trama ortogonal. La estética de Le Corbusier tiene otro sentido: aunque también racionalizada, su fuerza escultórica le otorga un carácter estático que no parece pertenecer plenamente a nuestro tiempo. Pero, por otra parte, dentro de una arquitectura que afirma el volumen y la masa y por lo tanto no estable, Le Corbusier ha sabido insertar a su manera los rasgos que son comunes a todas las expresiones arquitectónicas contemporáneas: la pureza de las formas simples y la continuidad espacial de sus interiores y exteriores que se compone libremente dentro del reticulado rítmico y standardizado de la estructura.

Cuando Le Corbusier se refiere a su concepción de la Unidad de Habitación, nos dice que también el modesto tema de la habitación es merecedor de los "esplendores de la arquitectura". Para esta idea de glorificación de la "era maquinista" ha logrado una forma que simboliza, por la grandiosidad y la escala adoptada, la sociedad tal como Le Corbusier aspira a verla organizada. El movimiento y la fuerza dinámica de los modernos grupos sociales, libremente expresados en las formas interiores, se encuentran canalizados y quizá constreñidos en los moldes geométricos y robustos de sus edificios prismáticos, símbolos de la estabilidad de un cuerpo social colectivizado. Es el caso preguntarse si esta glorificación del tema habitacional en la ciudad que nos propone Le Corbusier no significa a la vez la pérdida fatal de una auténtica, aunque modesta, escala doméstica de la arquitectura.

1. Le Corbusier, Obras completas 1929-34 (p110).
2. Le Corbusier, Obras completas 1924-38 (p18).
3. Le Corbusier, L Art décoratif d'aujourd hui" (París 1924, reedición, 1959).
4. "Arte y Técnica" de Pierre Francastel, Ed. Fomento de Cultura, Valencia, 1961, p54. Véase también la crítica que formula el urbanista Gaston Bardet en "La Villa dite Radieuse", artículo publicado en 1937, e incorporado en su libro "Pierre sur Pierre".
5. Le Cobusier ha referido cómo encontró en la cartuja de Ema, cerca de Florencia un sistema de vida que considera ideal para la organización de la ciudad. Desde un punto de vista funcional y práctico, el programa del trasatlántico, donde todo funciona con la economía y la perfección de la máquina, es para *él* un modelo de la organización conveniente para la vida moderna. Se ha dicho que la Unidad de Habitación adopta el programa y hasta el partido mismo —con sus calles interiores— del barco de ultramar.
6. "Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanisme", París, 1930.
7. Lo comprueba su propia pintura y también su predilección por Fernand Léger, pintor que salió del cubismo para orientarse hacia un naturalismo estilizado, en el cual los objetos y los seres, dotados de sólida corporeidad, aspiran a simbolizar la vida contemporánea.



Así como el antiguo braserito simboliza lo más antihigiénico y peligroso en calefacción, porque los gases de la combustión quedan **dentro del ambiente,** el nuevo Calefactor ATMA tipifica el **sistema óptimo,** que elimina **todos** los clásicos inconvenientes antieconómicos y/o antihigiénicos de los medios comunes y sistemas convencionales ya conocidos.

Un solo Calefactor ATMA asegura **en varios ambientes,** día y noche, un **calor abundante y regulable** (manual o automáticamente), una continua **circulación** del aire, la eliminación de olores (comida, tabaco, etc.) y la **reducción del exceso de humedad,** brindando así, 24 horas por día, una atmósfera cálida y **realmente sana,** que protege la salud y favorece la buena conservación de los ambientes y su contenido.

Funciona a gas, el más **barato** de los combustibles. Su colocación es fácil y económica, tanto en edificios existentes como en construcción.

Por eso, con un costo mínimo (inferior a $ 20.000.-), un Calefactor ATMA asegura el confort, la comodidad **y la seguridad sanitaria** acordes con nuestra época.

Evacuación al exterior de gases e impurezas

Circulación de aire cálido, seco y puro

por convección y radiación

Absorción de aire frío y viciado



Solicite más información al Departamento de Promoción de ATMA.
Avda. Libertador Gral. S. Martín 8066 - Bs. As. - T. E. 70-6833

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)